



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
2013

**Sílvia Marisa dos
Santos Almeida
Cunha**

**Dias Inventados: o romance-diário na ficção
portuguesa contemporânea**

**DOCUMENTO
PROVISÓRIO**



**Sílvia Marisa dos
Santos Almeida
Cunha**

**Dias Inventados: o romance-diário na ficção
portuguesa contemporânea**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica do Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Apoio financeiro da Fundação de
Ciência e Tecnologia e do FSE no
âmbito do III Quadro Comunitário de
Apoio.

Ao meu pai, com todo o carinho

o júri

presidente

Reitor da Universidade de Aveiro.

Doutor António Manuel dos Santos Ferreira,
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro.

Doutora Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut,
Professora Auxiliar com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Doutora Paula Cristina Lopes da Costa,
Professora Auxiliar com Agregação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras,
Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Doutora Ana Maria Silva Ribeiro,
Professora Auxiliar da Universidade do Minho.

Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira,
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro.

Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak,
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro.

agradecimentos

Agradeço ao meu generoso orientador todo o estímulo, cuidado, preocupação e, sobretudo, a sua constante disponibilidade para esclarecer as minhas dúvidas, ajudar a resolver os meus impasses e ouvir até as minhas impertinências. Este trabalho beneficiou, inegavelmente, da sua preciosa colaboração no acesso a fontes bibliográficas, das suas úteis sugestões e das suas críticas exigentes.

O presente trabalho de investigação pretende constituir um contributo para o estudo da ficção diarística em Portugal. O seu âmbito implicou um exigente processo de seleção de textos, alguns deles de difícil acessibilidade, bem como a leitura de uma abundante bibliografia crítica. A concretização desta tarefa só foi possível graças à colaboração de várias pessoas a quem não posso aqui deixar de registar a minha gratidão:

À D. Maria José, da Biblioteca Municipal do Porto, pelo incansável esforço em facilitar-me o acesso a fontes que nem sempre se encontravam disponíveis, mesmo que isso implicasse diligências junto de outras instituições;

À Professora Doutora Regina Corrêa, da Universidade Estadual de Londrina, que não só me facultou alguns dos seus trabalhos sobre Fernanda Botelho, como digitalizou outros que me foram extremamente úteis;

À Mestre Carla Moura, que gentilmente me enviou a sua dissertação sobre Maria Ondina Braga, bem como outras fontes bibliográficas sobre a autora.

Ao Arquivo Documental da *Folha de S. Paulo*, pela colaboração no envio de alguns artigos.

Por fim, agradeço à minha família, pelo seu apoio constante:

Aos meus pais, pelo incentivo incondicional, ao longo de todo o meu percurso académico.

Ao Hélder, pelo apoio e paciência constantes, mesmo quando o desespero se instalava.

À minha irmã, sempre disposta a ajudar, ainda que não soubesse bem como.

Um sentido agradecimento a todos os que me acompanharam nesta jornada.

palavras-chave

Géneros autobiográficos, diário, ficção diarística, romance-diário, narrativa portuguesa contemporânea.

resumo

O presente trabalho pretende contribuir para a definição de um paradigma teórico para o estudo do romance-diário em Portugal, assim como reconstituir a sua linhagem e incidência na narrativa portuguesa contemporânea. Apresenta-se, num primeiro momento, uma cartografia diacrónica da emergência e implantação do subgénero no campo literário português, desde finais do século XIX até à contemporaneidade, destacando os processos complementares de imitação e variação genológicas. Num segundo momento, partindo de um *corpus* constituído por cinco romances portugueses publicados nas últimas décadas do século XX, pretende-se averiguar algumas das modulações contemporâneas do romance-diário, por forma a demonstrar a capacidade de sobrevivência e renovação proteica da ficção diarística.

keywords

Autobiographical genres, diary, diary fiction, diary novel, Portuguese contemporary narrative.

abstract

This dissertation aims to contribute to the definition of a theoretical framework guiding the study of the diary novel in Portugal, as well as to outline its historical development and assess its prevalence in Portuguese contemporary fiction. In the first section, we sketch out a diachronic overview of the emergence and development of the subgenre in Portugal, from the end of 19th century up to today, by highlighting the complementary strategies of genre imitation and variation. In the second section, based on the analysis of five Portuguese novels published in the late 20th century, we seek to examine some of the contemporary modulations of the diary novel, in order to illustrate the capacity of literary renewal and survival revealed by diary fiction.

Introdução	3
1. Linhagem e Morfologia de um Subgénero: o Romance-Diário.....	9
1.1 Da inscrição genológica: impasses	9
1.2 A literatura autobiográfica: fronteiras e contrato de leitura	12
1.3 O diário: emergência e caracterização do género	15
1.4 O romance-diário: antecedentes e circunscrição genológica.....	28
2. Emergência e Modulações do Romance-Diário no Campo Literário Português:	
Contributos para uma Cartografia	47
2.1 Uma arqueologia aproximativa – considerações metodológicas	47
2.2 A emergência do romance-diário em Portugal	50
2.2.1 Guiomar Torrezão e o “Diário de uma Complicada: “companheiro discreto e mudo”	
.....	50
2.2.2 Raul Brandão e o “Diário de K. Maurício”: os “pedaços d’alma que ahi vão”.....	57
2.2.3 João da Rocha e <i>Memórias de um Médium: Excerptos de um Diário</i> : “confissão das	
ancias e dos terrores”.....	64
2.2.4 A ficção breve de Mário Sá-Carneiro: “papel amigo”	73
2.2.5 <i>Leviana</i> , de António Ferro: “trinta dias de prisão”.....	81
2.2.6 Joaquim Paço d’Arcos e <i>Diário dum Emigrante</i> : “gráfico da temperatura da alma”	
84	
2.3 <i>Aemulatio</i> : voga e consolidação do subgénero do romance-diário na literatura	
portuguesa.....	93
2.3.1 Ramada Curto e <i>Do “Diário de José Maria”</i> : “páginas mortas da minha vida”	94
2.3.2 Artur Inez e “Diário de uma Mulher Casada”: “páginas da minha vida íntima”	100
2.3.3 Carlos de Macedo e <i>Diário de uma Menina Fútil</i> : “a minha própria imagem	
deformada”	103
2.3.4 J. Belleza Miranda e <i>Diário e Cartas duma Mulher</i> : “confessionário de tanta pequena	
loucura”	107
2.4 <i>Variatio</i> : algumas modulações contemporâneas.....	111
2.4.1 Maria Gabriela Llansol e <i>Lisboaleipzig I</i> : “passagens-metamorfose”	111
2.4.2 Rui Nunes e <i>Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?</i> : “lembrança	
de ti”	115
2.4.3 Marcello Duarte Mathias e <i>Encontro em Capri ou o Diário Italiano de Gorki</i> : “uma	
ampulheta do tempo que passa”	119
2. 4. 4. Helder Macedo e <i>Natália</i> : “uma espécie de diário”	125
2.4.5 “Frases soltas num resto de memória”: retrato do diário enquanto (auto)ficção em	
António Lobo Antunes	132
2.5 Reescritas infantojuvenis.....	143

2.5.1 Nöel de Arriaga e <i>Diário de Joanninha</i> : “retalhos dispersos da minha sensibilidade”	144
2.5.2 Olga Gonçalves e <i>Sara</i> : “a grande descoberta”	149
3. Sem Teto, entre Ruínas: o Diário na Ficção de Augusto Abelaira	157
3.1. Escrever a dúvida: para uma poética abelairiana do diarismo	159
3.2 <i>Bolor</i> : o “eu” ao microscópio.....	172
4. Fernanda Botelho: a (Des)Construtora de Histórias	195
4.1 Precárias Simetrias: incursões de Fernanda Botelho pelos géneros autobiográficos	198
4.2 <i>Lourenço é Nome de Jogral</i> : a vida enquanto projeto	207
5. A Escrita do Silêncio: o Diário na Obra de Maria Ondina Braga	227
5.1 Maria Ondina, “a fénix da lenda”: viver por procuração nos diários alheios.....	230
5.2 <i>A Personagem</i> : ficção de um diário, diário de uma ficção	237
6. Mário Cláudio: um Arqueólogo de Existências	261
6.1 O diário em <i>Amadeo</i> : a inscrição do outro, projeção do eu.....	266
6.2 <i>A Trilogia da Mão</i> : novas vidas, novos diários?.....	286
7. O Estranho “Diário” de Teolinda: o “Inconsciente em Relâmpagos”	297
7.1 Em busca do diário (des)encantado: <i>Os Guarda-Chuvas Cintilantes</i>	301
Conclusão	329
Bibliografia	335
Índice Remissivo de Obras e Autores	369

INTRODUÇÃO

Traduzir-se

<i>Uma parte de mim é todo mundo: outra parte é ninguém: fundo sem fundo.</i>	<i>Uma parte de mim é permanente: outra parte se sabe de repente.</i>
---	---

<i>Uma parte de mim é multidão: outra parte estranheza e solidão.</i>	<i>Uma parte de mim é só vertigem: outra parte, linguagem.</i>
---	--

<i>Uma parte de mim pesa, pondera: outra parte delira.</i>	<i>Traduzir-se uma parte na outra parte – que é uma questão de vida ou morte – será arte?</i>
--	---

<i>Uma parte de mim almoça e janta: outra parte se espanta.</i>	(Gullar, 2004: 15)
---	--------------------

Por glosar a impossível arte de traduzir-se, facilmente se compreendem as razões que nos levaram a eleger o poema de Ferreira Gullar, transcrito em epígrafe, como síntese preambular deste trabalho. Explorando a vacilação que, nesse eu construído na e pela linguagem, se verifica entre a extroversão pública e o secretismo privado, a vigilância pensante e o delírio arracional, a permanência e a precariedade, as palavras do autor de *Na Vertigem do Dia* antecipam as aporias e os impasses que atravessam todo o registo autobiográfico e, para o que mais especificamente nos interessa, toda a notação diarística. Exuberante e esquivo, o eu vertido no diário – ou na ficção que nele se inspira – é, como veremos, uma instância inapreensível que a escrita investe de provisória perenidade.

Aliás, todos os gêneros integráveis na constelação autobiográfica correspondem, em última análise, a uma tentativa de resistência ao tempo erosivo, pela inscrição dos pequenos e grandes acontecimentos que pontuam a experiência humana.

Particularmente relevante é a escolha do formato diarístico como espaço produtivo de testemunho e efusão, relatório contingente do próprio curso do tempo e das imperscrutáveis ou ruidosas metamorfoses quotidianas por ele provocadas. A passagem do tempo constitui, de resto, motivo fundador e vetor consubstancial do exercício diarístico. Como assinala Marcello Duarte Mathias,

O tempo é o grande cúmplice e o grande inimigo de quem escreve diários. Cúmplice porque dele e só dele se alimenta *ad infinitum* o muito ou o pouco que se vai deixando. Mas inimigo também porque é contra ele que se escreve, é sempre contra ele afinal que se vive. (Mathias, 1980: 27)

De facto, a consciência do fluir temporal manifesta-se, com persistência quase obsessiva, no diário. Amiel, sem dúvida uma das figuras mais emblemáticas da história do diarismo, que legou à posteridade um caudaloso diário de quase dezassete mil páginas, escritas *au jour le jour*, ao longo de quase cinquenta anos, reflete sobre a ação metamórfica do tempo, dissimulada na silenciosa – mas nem por isso menos inexorável – sequência calendar:

Chaque jour nous laissons une partie de nous-mêmes en chemin. Tout s'évanouit autour de nous, figures, parents, concitoyens, les générations s'écoulent en silence, tout tombe et s'en va, le monde nous échappe, les illusions se dissipent, nous assistons à la perte de toutes choses, et ce n'est pas assez, nous nous perdons nous-mêmes; nous sommes aussi étrangers au moi qui a vécu, que si ce n'était pas nous; de que j'étais il y a quelques années, mes plaisirs, mes sentiments, mes pensées, je ne le sais plus, mon corps a passé, mon âme a passé aussi, les temps a tout emporté. J'assiste à ma métamorphose [...]. (Amiel, 1976: 156)

No entanto, o projeto de examinar esta oscilação dos estados de alma e apresentar a sondagem íntima dos acontecimentos que singulariza o registo autobiográfico, e muito particularmente o diarismo, tem sido questionado, na medida em que, como salienta Eakin,

Autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation, and...the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure. (Eakin, 1983: 3)

A delimitação problemática, no espaço da enunciação autobiográfica, entre experiência e textualidade, bem como a própria instabilidade ontológica de um eu descentrado, fragmentário e dispersivo, têm conduzido vários estudiosos a insistir na

permeabilidade dos registos intimistas, convencionalmente considerados veridictionais, à expressão ficcional romanesca.

O presente estudo tem por finalidade examinar não só a crescente apropriação do formato diarístico pela ficção, como equacionar as questões genológicas – e, por extensão, ontológicas – correlatas desta tendência, esclarecendo os tempos e os modos da sua manifestação na narrativa portuguesa contemporânea. Elegeu-se, portanto, a ficção diarística, destacando intencionalmente a sua modalidade mais elaborada – a do romance-diário – como objecto formal de investigação.

Numa primeira etapa, proceder-se-á a uma sumária incursão pelo território dos escritos autobiográficos, por forma a destacar a especificidade ideotemática e retórico-pragmática do diário no contexto da literatura do eu. Concedeu-se especial atenção ao contrato que regula a leitura do texto intimista, com base nas postulações teóricas de Philippe Lejeune, bem como à revisão crítica dos conceitos de real e ficção, sujeito e personagem, pessoa e *persona*.

Em seguida, apresenta-se uma sondagem diacrónica da origem e emergência do diário, permitindo, assim, deduzir as convenções sémico-formais que confluem na codificação do género, distinguindo-o dos restantes registos autobiográficos. Por último, sobretudo com base nos estudos seminais de Gerald Prince, Lorna Martens e Trevor Field, discutem-se os antecedentes e as questões relativos à configuração genológica do romance-diário, destacando os seus traços temático-processuais distintivos, potencialidades expressivas e reconfiguração histórico-literária, sobretudo no seu macrocontexto europeu.

Num segundo momento, procurou-se averiguar a incidência do romance-diário no campo literário português, esboçando uma arqueologia aproximativa do subgénero, por meio da definição de marcos literários significativos, bem como pela prospeção da presença – residual ou sintagmaticamente expressiva – do diário em cotexto ficcional. Na reconstituição deste itinerário de assimilação, foram inventariados desde breves segmentos textuais, enxertados no interior de uma narração subordinante, até contos, novelas e romances sintaticamente autónomos que adotam o formato diarístico. Esta metodologia de orientação diassincrónica teve como objetivo acompanhar a dinâmica evolutiva do subgénero, documentada na narrativa portuguesa contemporânea, confirmando, em simultâneo, no próprio trabalho da ficção, os pressupostos teóricos discutidos em momento anterior, possibilitando a aferição de fenómenos de variação e modulação.

Partimos, assim, das considerações expendidas por Valerie Raoul em torno das modalidades de titulação dos romances-diário, confrontando-as com o catálogo apresentado por João Palma-Ferreira, em *Subsídios para uma Bibliografia do Memorialismo Português*, identificando vários textos que, apesar de arrolados pelo antologizador na categoria dos escritos memorialísticos ou autobiográficos, tornavam, na realidade, evidente a transplantação do formato diarístico para terreno ficcional.

No termo de uma intensiva pesquisa bibliográfico-documental, procedeu-se a uma seleção de textos, em função do recurso a expedientes técnico-narrativos convencionais e tendo em vista a sua conformação à gramática do gênero. Definiu-se, por último, um *corpus* nuclear que se adotou como objecto de análise intensiva, com base em critérios atinentes à originalidade da concretização do modelo genológico e à sua relevância periodológica para o estudo da ficção diarística no panorama da narrativa portuguesa contemporânea, em geral, e do romance-diário, em particular: *Bolor*, de Augusto Abelaira; *Lourenço é Nome de Jográl*, de Fernanda Botelho; *A Personagem*, de Maria Ondina Braga; *Amadeo*, de Mário Cláudio e *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, de Teolinda Gersão.

A opção por estes textos, de entre múltiplos possíveis, terá que ser compreendida não apenas em virtude de alguns deles replicarem as convenções subjacentes ao subgênero do romance-diário – como acontece nos casos de *Bolor* ou de *A Personagem* – mas, sobretudo, por todos contribuírem decisivamente para a ampliação desafiante das potencialidades expressivas da ficção diarística. Na verdade, apesar de revelarem múltiplas afinidades com os códigos do romance-diário, *Lourenço é Nome de Jográl*, *Amadeo* e *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* suscitam várias perplexidades classificativas, no que respeita à linhagem ficcional em que entroncam, apontando sendas inovadoras de exploração ficcional do diarismo. Todos eles, porém, partilham um acentuado pendor autorreflexivo, permitindo problematizar a natureza, os processos e os limites da escrita diarística. Além disso, constituem também textos paradigmáticos da reinvenção contemporânea do subgênero, quer pela constante revisitação metaliterária do seu estatuto, quer pelo desafio de cunho experimental que colocam às fronteiras da ficção, quer pelo rendoso hibridismo com outras formas (para)literárias.

Pretende-se, assim, com o presente estudo, discutir – confirmando-os ou, inversamente, justificando a sua improcedência – os pressupostos teóricos nos quais radica o subgênero do romance-diário, esclarecendo a sua relação produtiva com textos ficcionais que adotam a sintaxe diarística como dispositivo de formalização.

Marcello Duarte Mathias define diário como um “caminhar aleatório que não deixa rasto” (Mathias, 1980: 27). A verdade, porém, é que, a partir do momento em que a ficção rompeu os diques que a separavam da expressão intimista, tornou-se irresistível seguir no seu encalço e, como no poema de Ferreira Gullar que escolhemos transcrever no pórtico deste estudo, “traduzir-se uma parte/ na outra parte”. Este é o relato de um trabalho feito de “vertigem” e “linguagem”¹.

¹ Adotou-se, nesta dissertação, a grafia estabelecida pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, uma vez que, à data de início da sua redação, se previa que a sua aplicação fosse, a partir de 1 de janeiro de 2012, tornada extensiva a todos os organismos, serviços e entidades na dependência do Governo.

1. LINHAGEM E MORFOLOGIA DE UM SUBGÊNERO: O ROMANCE-DIÁRIO

Un journal intime, c'est un peu ce que les artistes appellent un "livre unique". C'est comme une peinture, ou une relique. Unique, sacré, et ça ne se remplace pas.

(Lejeune, 1998:58)

1.1 DA INSCRIÇÃO GENOLÓGICA: IMPASSES

A literatura autobiográfica, muitas vezes estigmatizada como "menor" pela crítica literária, encontrou, no século XX, e também nesta primeira década do século XXI, um nítido acolhimento, quer nos círculos editoriais, quer junto do próprio público-leitor. Dominado por uma tendência *voyeurista*, o público sente um fascínio compulsivo por conhecer os detalhes da vida privada das figuras públicas – quem são, como são, o que fazem...

A comunicação social privilegia notícias que alimentam este culto da indiscrição: é com alguma frequência que, por exemplo, nos noticiários, é divulgada a publicação de um diário, de uma autobiografia, de memórias, ou até de uma fotobiografia de uma personalidade de nomeada, mas raramente merece análogo destaque o lançamento de um romance ou de um livro de poesia de um qualquer autor.

O diário é, porventura, o gênero mais popular de entre os que integram a "constelação autobiográfica". Quase todas as crianças e adolescentes encontraram no diário um amigo e confidente. O pequeno caderno, atraente no seu secretismo, com um loquete e uma chave, emana um sortilégio poderoso. Numa idade em que o poder parental é supremo e não reconhece direito à privacidade, este caderninho mágico,

impenetrável à indiscrição de terceiros, configura um espaço pessoal, um território de confissão e catarse reservado a confidências e segredos.

Além disso, do rol de leituras formativas dos adolescentes constam forçosamente obras que participam do registo diarístico: *O Diário de Anne Frank* (1947) e *O Diário Secreto de Adrian Mole* (1982) são, por exemplo, presenças assíduas nessas leituras iniciáticas.

Assim, exercendo o formato do diário um tão intenso fascínio nos anos de juventude, natural se torna que a ele se regresse em leituras ulteriores. Porém, outras questões se colocam nesta revisitação de maturidade: sendo o diário um género autobiográfico, isto é, onde o “eu” verte, num gesto de efusão presumivelmente sincera, as suas (in)confidências, como se compreende que o autor do diário de Adrian Mole seja Sue Townsend, numa flagrante descoincidência entre o autor e o diarista? Aliás, como se justifica que o diarista se autonomeie como um adolescente que regista no seu diário o seu despertar afetivo e intelectual, as suas perplexidades e quotidianas tragédias, próprias dos seus treze anos – nos anos de 1981/1982 –, quando a sua autora é uma romancista inglesa, nascida em 1946, que inclusivamente publica, pelo menos, mais cinco sequelas do diário de Adrian Mole? Torna-se evidente que o adolescente é uma criação ficcional e que o formato diarístico é, nestas obras, molde conformador da ficção, originando, assim, legítimas interrogações no tocante à sua classificação genológica.

A título de exemplo, em março de 2009, a publicação de *Natália*, de Helder Macedo, fez reemergir semelhante embaraço de catalogação. Por um lado, anunciou-se que a referida obra era um diário. De facto, folheando o livro, o leitor poderia confirmar alguns elementos externos definidores do diário; contudo, o título, *Natália*, augurava um deslocamento enunciativo, porquanto este texto não era, como poderia ter-se conjecturado, um diário íntimo do autor. Por outro lado, os jornais davam conta da publicação do mais recente *romance* de Helder Macedo, sem, contudo, silenciar um certo desconforto classificativo:

Dizer-se que *Natália* é um romance de amor ou sobre o amor, é redutor e inexacto [...]. Não estaremos dentro de um *puzzle* sobre a memória e a reinvenção de uma rede intercomunicacional à maneira contemporânea? [...] Helder Macedo coloca-nos perante a encruzilhada de equívocos e contradições da ficção [...]. (Gastão, 2009: s.p)

Assim, como classificar esta e outras obras que evidenciam características idênticas, tantas vezes em rota de colisão com o horizonte de expectativas do leitor?

Um rastreio atento da literatura portuguesa revela que são múltiplas as obras que participam deste estatuto genologicamente híbrido ou intervalar, merecendo, em teorias da literatura ou dicionários de literatura portuguesa, escassa atenção crítico-analítica. Respetivamente nos domínios inglês e francês, foram adotadas as designações de “diary novel” ou “journal fictif”, para designar obras de carácter ficcional que se servem do modelo compositivo do diário. Porém, ao longo deste trabalho, usaremos a designação “romance-diário”², em detrimento de “diário ficcional”, optando assim pela denominação vulgarizada em língua inglesa, uma vez que, como refere H. Porter Abbott, “all diary novels are diary fiction, but not all works of diary fiction are diary novels” (Abbott, 1984: 15)³.

De modo a rastrear a emergência do romance-diário como subgénero narrativo e averiguar a sua incidência na literatura portuguesa, é absolutamente necessário, em primeiro lugar, traçar um breve percurso da literatura autobiográfica e, no seu âmbito, especificamente do diário. Além disso, é também essencial apurar a especificidade ideotemática e técnico-compositiva do diário, distinguindo-o assim dos restantes géneros autobiográficos. Por último, neste capítulo, proceder-se-á à caracterização das convenções semântico-pragmáticas e técnico-narrativas que singularizam o romance-diário propriamente dito.

² Apesar da escassez dos estudos expressamente consagrados ao romance-diário em Portugal, esta designação do subgénero ocorre, ainda assim, em alguns artigos, tendo sido utilizada por Ana Paula Arnaut, relativamente a algumas obras de António Lobo Antunes, e por Rogério Miguel Puga, quando problematiza a filiação genológica do “diário” de Teolinda Gersão. Ambos os textos serão, oportunamente, discutidos nesta dissertação.

³ A diferença entre estas designações, à primeira vista sobreponíveis, reside no facto de que a primeira, “romance-diário”, se refere a um subgénero literário, uma vez que a obra a que se reporta é toda ela em forma de diário, ao passo que a classificação de “diário ficcional” tende a aplicar-se ao estilo literário de uma porção de texto ficcional mais amplo, escrita sob a forma de diário, que pode ir de uma página a um capítulo ou até ao texto integral. Desta forma se justifica que todos os romances-diários sejam diários fictionais, mas que nem todos os diários fictionais – aqueles que constituem apenas pequenos troços textuais de ficção diarística, inseridos numa obra narrativa – constituam romances-diários.

1.2 A LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA: FRONTEIRAS E CONTRATO DE LEITURA

A literatura autobiográfica conheceu um notável desenvolvimento no século XX, nas esferas da produção, da publicação e do consumo. Segundo Clara Rocha, a “explosão intimista” do século XX dimana da conjugação de diversos fatores, desde o facto de vivermos em “tempos de curiosidade *voyeurista*” ao aprofundamento da reflexão em torno dos géneros intimistas, verificado, em contexto académico, em França, Inglaterra ou nos Estados Unidos da América, entre outros. (Rocha, 1992: 10-11)

No entanto, a tradição autobiográfica é já uma herança multissecular. Ainda que o próprio termo “autobiografia” surja em 1789, cunhado por Friedrich Schlegel (*ibidem*: 14) e se encontre em voga no início do século XIX, a verdade é que as suas diferentes concretizações genológicas – diário, cartas, autorretrato, memórias, etc. – têm raízes ainda anteriores a este período. No entanto, será, sobretudo, a partir das *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau⁴, e sob a égide da sensibilidade romântica, que a escrita de cunho autobiográfico, nas suas várias vertentes, vai conhecer mais ampla difusão.

A literatura intimista ou autobiográfica pode materializar-se numa constelação multimoda de géneros: desde o *diário*, escrito de si para si, à *autobiografia* e ao *autorretrato*; desde as *cartas*, pressupondo um interlocutor, até às *memórias*, muitas vezes escritas com uma função pedagógica e de representação social. Em qualquer dos casos, o leitor destes géneros literários não espera consumir uma obra de intencionalidade meramente estética, mobilizando, logo à partida, um distinto horizonte de expectativas:

O leitor de autobiografias é mais tolerante que o leitor de ficção (não se comporta como um cliente que pagou e quer o seu prazer), e por outro lado é mais activo (torna-se psicólogo ou inquiridor) e activo de outro modo (reage antes de mais ao tipo de contacto que o autor estabelece). (Lejeune, 2003: 50)

⁴ As *Confissões* (1782) de Rousseau são um marco na história dos géneros intimistas, pois anteriormente apenas eram conhecidos textos autobiográficos, como os de Santo Agostinho e de Santa Teresa, que tematizavam explicitamente as suas experiências religiosas. Rousseau é considerado o primeiro a centrar a sua obra na sua vida privada, sobretudo nas suas experiências mundanas, nos seus sentimentos e angústias, laicizando o género. Assim, “esta obra ambiciosa interrompida pela morte do seu autor, atribui um valor universal e exemplar à experiência individual e constitui uma referência e um modelo para todas as autobiografias posteriores.” (“Confissões”, 2009: 1951)

No espectro da literatura intimista, importa destacar a autobiografia, recorrendo, para o efeito, aos limites normativos propostos por um dos investigadores mais persistentes no estudo e investigação do fenómeno literário intimista, Philippe Lejeune, que, em definição tornada célebre, a considera como

[...] récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (Lejeune, 1975: 14)

Nesta sucinta definição, confluem os elementos essenciais que nos permitem identificar um texto autobiográfico, sendo que ele constitui um relato em prosa, cujo assunto é a vida privada de uma personagem principal em coincidência ontológica e funcional com o narrador e também com o autor. Aliás, este *princípio de identidade* é, para Lejeune, uma condição impreterível na autobiografia, o fundamento do que designa por “pacte autobiographique”⁵:

Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. (*ibidem*: 15)

Georges Gusdorf apresenta também do género uma definição interessante, partindo da decomposição das unidades lexicais mínimas de “autobiografia”, que, nas suas palavras, é um “vilain mot, artificiellement médical, un mot sans ame, dépourvu de vibration historique et d'enchantement poétique” (Gusdorf, 1991: 9), mas que tem o mérito de delimitar a forma com precisão e rigor:

Autos, c'est l'identité, le moi conscient de lui-même et principe d'une existence autonome; *Bios* affirme la continuité vitale de cette identité, son déploiement historique, [...] La *Graphie*, enfin, introduit le moyen technique propre aux écritures du moi. La vie personnelle

⁵ Segundo Lejeune, o “pacto autobiográfico” é objeto de concretização explícita, quando se verifica uma coincidência clara entre o nome do narrador/protagonista e o nome do autor averbado na capa do livro, ou implícita, quer pelo recurso a indicações paratextuais (como os títulos) que tornam inequívoco que o uso da primeira pessoa reenvia para o autor (como, por exemplo, “autobiografia”, “história da minha vida”, etc.), quer através de um compromisso estabelecido no início do texto entre o narrador e o leitor, em que aquele assume também a sua identidade de autor. (Lejeune, 1975: 26). É fundamental referir também que o conceito de “pacto autobiográfico”, formulado em obra anterior, é revisto posteriormente por Lejeune em *Moi Aussi* (1986). Neste estudo, o autor sustenta que, por vezes e por diversos motivos, este contrato de leitura não é assim tão linear, uma vez que a escrita autobiográfica se encontra a meio caminho entre dois sistemas de representação distintos: o literário e o referencial “real”. Além disso, pode haver um desfazamento entre a intenção inicial do autor e a do seu leitor, como pode o leitor, com quem se estabelece o pacto ou contrato de leitura, constituir uma instância ideal ou teórica, favorecendo, deste modo, a emergência de interpretações discrepantes do contrato proposto. (Lejeune, 1986: 22) Aliás, relativamente a esta revisão do conceito de pacto autobiográfico, Clara Rocha refere que “Nem sempre a afirmação da identidade é um indicador seguro da autenticidade do narrado, nem sempre a subtitulação é fiável, nem sempre a narrativa autobiográfica é a reconstituição verídica duma vida”. (Rocha, 1992: 37)

simplemente vécue, *Bios* d'un *Autos*, bénéficie d'une nouvelle naissance par la médiation de la *Graphie*. L'écriture n'est pas simple inscription, redoublement d'une réalité préalablement donnée; elle ne se contente pas d'enregistrer, elle intervient comme un facteur dans la conscience de *l'Autos* en son identité et du *Bios* en son ordonnancement historique. (*ibidem*: 10)

A análise desta definição torna patentes alguns traços comuns com a proposta de Philippe Lejeune, designadamente a ênfase no registo escrito ou narrativo sobre a vida pessoal do autor. Porém, Gusdorf acrescenta um elemento fundamental da escrita autobiográfica que, constituindo porventura o seu fator mais complexo, será talvez aquele que lhe confere maior sedução – a possibilidade “d'une nouvelle naissance”. O gesto de escrita autobiográfico não se limita a um transvase mimético da realidade, mas tem o poder de a devolver sob espécie transfigurante. Deste modo, aquilo que o *Autos* relata não corresponde a uma Verdade Absoluta, mas à releitura, parcelar e intransmissível, da verdade ou da sua própria história. Aliás, Gusdorf acrescenta que “L'autobiographie n'est pas la vérité de l'homme, mais son utopie, souvenir prophétique d'une identité qui s'invente dans la mesure même où elle se remémore” (*ibidem*: 480).

Ora, a escrita autobiográfica dimana exatamente da necessidade da procura da “utopia” da identidade, das idiossincrasias do sujeito, da necessidade de afirmar-se face a uma consciência fragmentária e dispersa, alimentada por um modo de vida formatado pelo *ethos* capitalista e industrial, onde o indivíduo integra padrões de moda e de vida homogeneizadores, num tempo de dissipação já crismado como a “era do vazio” (Lipovetsky, 1983: 49). Como, em flagrante coincidência com estas reflexões, sustenta Gusdorf:

Les écritures du moi sont le fruit d'une exigence d'intelligibilité, née du ressentiment du désordre naturel d'une existence abandonnée à elle-même. Incertain de son identité réelle, un homme se penche sur sa vie pour la retenir au passage, la déchiffrer dans ses sous-entendus, dégager le sens de son cheminement et tenter d'en rectifier le cours. (Gusdorf, 1991: 367)

A obliteração da subjetividade no confronto com a tirania das massas é, em parte, responsável por uma crescente necessidade de afirmação do indivíduo no mundo e de recentração narcísica no “eu”. Assim, podemos dizer que o sujeito autobiográfico se projeta na sua obra como um Narciso que contempla o seu reflexo, que tenta reconhecer-se nas águas do rio. Porém, não é raro que a movimentação das águas transfigure esse reflexo e ele assuma vida própria, como um desdobramento autónomo

de si. A procura da identidade, através da escrita autobiográfica, pode concretizar-se em dois movimentos distintos mas complementares: por um lado, um movimento de “concentração ou procura de um centro”; por outro, um movimento de “dispersão ou desagregação da coerência do eu”. Segundo Clara Rocha, este choque de forças “centrípetas” e “centrífugas” é mais visível e angustiante no diário, que é, porventura, a forma mais recorrentemente utilizada da literatura autobiográfica (Rocha, 1992: 27).

1.3 O DIÁRIO: EMERGÊNCIA E CARACTERIZAÇÃO DO GÊNERO

É tópica a metáfora do diário como amigo, recetáculo de todas as confidências, ouvinte de todas as lamentações, companheiro na solidão. No fundo, no diário, se consubstancia a solução para o impasse do sujeito, cindido entre a vontade transitiva de falar de si e a retração silenciosa do guardar segredo.

Num estudo clássico, Béatrice Didier⁶ elenca três fatores que propiciaram a emergência do género diarístico: o *individualismo*, o *capitalismo* e o *cristianismo*. Por um lado, apesar de já encontrarmos alguns registos diários pessoais desde o fim da Idade Média, a retonalização intimista do género é concomitante com o surto do *individualismo* romântico, com a valorização do eu que favorece a consignação da escrita como ato solitário. Esta influência romântica perdurou e determina a própria essência do género, tornando-o um espaço textual autónomo, heterocosmos desvinculado de tudo o resto, onde só o “eu” tem relevância. No seu *Diário Íntimo*, Manuel Laranjeira, aspirando a um alheamento misantropo do mundo que o poupasse à penosa convivência social, confessa que à sua escrita regular correspondia a “esperança de que poderei um dia libertar-me de todos os homens e ficar só comigo”⁷ (Laranjeira, s.d: 96) No registo diarístico, o sujeito extravasa os seus sentimentos e magnifica-os sob a lente da subjetividade narcísica deformante, num verdadeiro exercício de autognose:

⁶ Cf. As considerações são expendidas pela autora ao longo do estudo intitulado *Le Journal Intime*, Paris: Presses Universitaires de France (1976).

⁷ Aliás, Ana Marques Gastão, num artigo intitulado “Escritas Melancólicas. Alguns autores do eu no princípio do século XX” faz o seguinte comentário ao *Diário* de Manuel Laranjeira: “Sendo o *Diário Íntimo*, para Manuel Laranjeira, um lugar de ruptura, signo da dificuldade de inserção do indivíduo na sociedade, na acepção de Béatrice Didier, são pungentes as páginas que o autor nele escreve dedicadas à incapacidade de amar e de ser amado, ao «pavor indizível» de viver, derrotado que estava no lado dos seus pensamentos de Ícaro caído, ainda que na sua altivez e «rudeza» brutais.” (Gastão, 2009: 71)

Le journal intime repose tout entier sur le croyance en un “moi”, sur le désir de le connaître, de le cultiver, de s’entretenir avec lui, de le consigner sur le papier. (Didier, 1976: 59)

Por outro lado, o registo diário tem como antepassados os livros de contas dos mercadores de Florença, no século XIV (Lejeune, 2009: 51), documentando o triunfo da lógica mercantilista e plutocrática da sociedade burguesa em ascensão. No século XIX, este registo utilitário evoluiu para um livro pessoal do dever e haver afetivo, isto é, um balanço narrativo de sentimentos e recordações. Os próprios diaristas reconhecem a potencialidade de inventariar o dia-a-dia, como refere Vergílio Ferreira, no seu *Conta-Corrente I* (título, em si próprio, bem expressivo e remanescente deste imaginário contabilístico), que, em tom amargo, sente a velhice a ganhar terreno e a sua impotência para rendibilizar o capital de experiência acumulado, numa consciência lucidamente decetiva de um saldo vital duvidoso:

6-Janeiro (terça) [1976]. Um ano veio e outro se foi. Não se conta já o que um ano traz, mas o que outro leva. Com o correr do tempo, creio que todo o balanço é negativo. Do capital acumulado em ideias, projectos, interesses, o que nos define as contas é sempre uma tremenda delapidação. (Ferreira, 1982: 303)

Deste modo, numa matriz que lhe foi legada pelo *capitalismo*, o diário converte-se no depósito de pequenos momentos da vida quotidiana, mas também em capital passível de ser reutilizado:

Le journal n’est pas seulement un moyen de capitaliser: les souvenirs, les jours, le moi; il est par lui-même un capital; et un capital qui s’accroît à un rythme fort satisfaisant pour peu que le diariste soit régulier: autant de jours perdus, autant de pages gagnées. (Didier, 1976: 55)

Por último, a difusão do *cristianismo* coagiu à confissão, à autoanálise, à introspeção e à meditação como exercícios de exame íntimo regular, frequentemente seguidos de práticas de contrição, como via salvífica para o sujeito. No século XIX, eram mantidos diários para conservar um registo dos pecados até à confissão⁸. Ainda que estes tenham adquirido um estatuto laico, a memória residual deste carácter confessional persistiu:

⁸ Lejeune descreve a curiosa configuração destes diários de confissão oitocentistas: “Some religious journals kept by girls in the nineteenth century are laid out in columns like account books. They used one page for each week and one line for each day with two columns, one marked «V» for victories (over the Devil) and the other marked «D» for defeats, with the total at the bottom”. (Lejeune, 2009: 51)

Il est un exercice spirituel, une forme de prière et d'examen de conscience, l'auteur s'examine et fait de son acte de contrition; mais il est aussi la rédemption. Le fait d'écrire ses fautes est une discipline. Faute écrite est à moitié pardonnée. (*ibidem*: 83)

Assim sendo, estes fatores não só impulsionaram a escrita diarística, como também modelaram a própria estrutura do diário.

É também Philippe Lejeune quem salienta três outros aspetos que, embora menos frequentemente mencionados, se revelaram determinantes para a consolidação diacrónica do género do diário. Um desses fatores é a revolucionária utilização do papel, que veio substituir as velhas tábuas de cera e permitir o desenvolvimento das formas seminais de registo diário:

Until the fifteenth century, ordinary writings were recorded on cumbersome, ephemeral wax tablets. It was the arrival of paper in Europe that really permitted the spread of journal-keeping as a common practice beginning in the fifteenth century, in the form of ship's logbooks, company account books, travel journals, historical chronicles, family record books, etc. (Lejeune, 2009: 63)

Dois outros acontecimentos cruciais para a eclosão da escrita diarística foram o aparecimento do relógio mecânico (século XIV) e do calendário anual (século XVII). Apesar de, como ressalva Lejeune, não ser possível estabelecer uma relação direta entre o desenvolvimento do diário e estes dois inventos, a verdade é que a disseminação do calendário e do relógio ocorre, sobretudo, a partir dos finais do século XVIII, altura em que se assiste a uma notável proliferação do género. Sendo que a passagem do tempo é um dos vetores enformantes do diário, não parece de todo despropositado conjecturar a pertinência dessa relação ou, pelo menos, reconhecer o influxo mediato destas novas formas de medir o tempo numa escrita escorada na datação e na consciência da fugacidade do tempo, em função da qual convém registar quotidianamente os seus momentos mais preciosos, por mais insignificantes que sejam, para os não perder irrecuperavelmente (Lejeune, 2009: 58).

Depois de considerar as influências históricas mais determinantes na conformação do diário, convém agora determo-nos na caracterização do género e na sua especificidade no âmbito das manifestações da escrita intimista.

O lexema “diário”, que provém do latim ‘diarium’ ou ‘diurnus’, destaca aquele que é talvez o seu traço distintivo nuclear: o registo do dia-a-dia, a precedência do presente em relação ao passado e ao futuro. Este registo diuturno permite diferenciá-lo de outros géneros de feição intimista. Por exemplo, na autobiografia, o passado é o eixo

temporal centralizador do texto, iniciando-se, com frequência, o processo de escrita com a história do nascimento e da infância, ainda que não se replique a ordem calendar e, por isso, se permita a inversão e o desvio de acontecimentos na sintaxe temporal. Por sua vez, no gênero memorialístico, há uma incidência clara no passado, com uma organização dominada, não pela ordem cronológica do acontecido, como no diário, mas pelo seu valor documental ilustrativo, levando a omissões e supressões em função do que se pretende historiar. Por outro lado, a vontade de apresentar as suas memórias como um contributo público ao mundo explica que o gênero não revele o tom confessional e o grau de sinceridade do diário que, em princípio, não deve ser lido por ninguém. Ainda que o autorretrato se conexe tangencialmente com o tempo presente, o seu principal objetivo é demonstrar como os feitos e acontecimentos da vida do sujeito no passado contribuíram para a conformação do seu *eu* presente; mais importante que a ordenação cronológica é, portanto, a organização lógica ou temática que concorre para uma visão unificadora e não fragmentária da identidade, como acontece no diário.

Assim, segundo Philippe Lejeune, o diário “est une écriture quasi contemporaine et morcelée, qui n’a aucune forme fixe.” (Lejeune, 1971: 24) Amorfismo e fragmentariedade são, assim, as características mais salientes da escrita diarística do *hic et nunc*. Deste modo, o diário constitui-se como uma forma livre – constrangida apenas por uma certa regularidade – de problemática definição e caracterização, que encontra na estética do fragmento e na ancoragem no presente a sua especificidade. Por um lado, a escrita fragmentária é consequência de um registo quotidiano, correspondendo cada fragmento a uma entrada, sendo que, por vezes, uma entrada pode conter múltiplos fragmentos. No fundo, o diarista, um ser em dilacerante demanda da sua identidade, estilhaçado, disperso, à procura da unidade, deposita a esperança de encontrar no diário um meio de se reagregar e de se fortalecer⁹.

Porém, ainda assim, a expressão do tempo no diário, sobretudo através da datação, revela-se esquiva a regras, uma vez que a referência expressa à data nem sempre se verifica e a separação dos fragmentos pode processar-se através da numeração ou do espaçamento que os divide. Para além disso, são poucos os diaristas que escrevem, impreterivelmente, todos os dias:

⁹ Miguel Torga, na entrada de 12 de setembro de 1961, do seu *Diário IX*, exprime modelarmente esta busca de uma unicidade ontológica no diário: “Que vida estranha esta minha! Parece um sonho. Estou sempre dividido em cada sítio onde me encontro. Não consigo ter a alma inteira em parte nenhuma. Além de escrever este diário, que mais vãs tentativas poderei fazer para me juntar?”. (Torga, 1999: 982)

Bien entendu, les journaux intimes ne sont pas soumis à une stricte périodicité comme le sont les organes de presse ni à la constance d'un même format; rien n'empêche le journalier de sauter des mois, des jours et années, et tout le charme du journal intime est dans la liberté, y compris celle de se soumettre au plus rigoureux examen de conscience et celle d'abandonner un rite quotidien. (Lecarme & Lecarme-Tabone, 2004: 30)

Deste modo, a escrita do diário reveste, no registo dos dias e na consciência do fluxo do tempo, um pendor ritualístico de caráter quase obsessivo:

Le journal peut faire voir le temps comme on ne le voit jamais, monstrueux empilement de moments tous également présents, épaisseur feuilletée qui donne le vertige. (Lejeune, 1998: 63)

Sendo constituído por fragmentos não hierarquizados e entradas cronológicas, não é detetável, no diário, propriamente um enredo, porque os fragmentos assumem todos o mesmo valor sintático, porquanto todos consubstanciam micronarrativas relativas a um passado recente – desde a última entrada até ao momento da escrita, numa distância que pode ser de umas horas a talvez um dia –, como acentua Marcello Duarte Mathias:

No diário é a sismografia do próprio tempo a passar, tempo presente a emergir e a sumir-se. Escrita do efêmero, o diário é um dia que não tem fim. Não há capítulo final porque todos o são, e nenhum o é. [...] Exorcizar o tempo é adiar a morte, até porque não há progressão possível na escrita diarística, já que todos os momentos, do primeiro ao último, se equivalem. (Mathias, 1997: 46-47)

Para além da escrita regular, Alain Girard (Girard, 1963: 3-4) aponta, pelo menos, mais seis características tipificadoras do diário. Uma delas consiste na *presença assídua do autor* que escreve aquilo que vê, ouve e vive, pelo que é preferencialmente usado o pronome pessoal de primeira pessoa¹⁰. Além disso, o diário tematiza a *vida privada do autor*, mais do que acontecimentos externos. É, assim, *escrito para si próprio*¹¹, devendo, idealmente ser mantido secreto, aspeto fundamental que o distingue do género epistolar¹². Consequentemente, numa ótica pragmática, o diário *não se*

¹⁰ Segundo Alain Girard, “dans un journal, l’auteur est présent personnellement. C’est lui qui voit ou entend, regarde ou écoute. Il est centre d’observation ou centre de convergence. Présente ou absente, sa personne ne cherche à se dissimuler sous aucun voile. Le pronom personnel «je» y règle normalement l’allure du discours”. (Girard, 1963: 3)

¹¹ Alain Girard refere que o diário “n’est pas destiné au public, mais conserve un caractère réservé, voire secret. L’auteur n’y parle pas aux autres. C’est à lui qu’il s’adresse, pour tenir registre, pour ne pas oublier, pour se rendre compte, ou pour juger.” (*ibidem*: 4)

¹² A carta é, em muito, semelhante ao diário, devido ao seu caráter fragmentário e ao regime temporal que lhe subjaz. Uma vez que a carta incide, sobretudo, num passado recente (desde a última carta) e no

destina à publicação. Alain Girard reconhece, não obstante, que esta característica sofreu alterações no transcurso do século XX, uma vez que muitos autores concebem o seu diário já com a intenção apriorística de publicá-lo. Um outro aspeto é o *enfoque do diário* que incide sempre na instância autoral, ainda que pareça limitar-se à textualização de acontecimentos exteriores¹³:

Même s'il évoque des événements extérieurs, même s'il s'anime à propos de la rencontre d'une autre personne, ou d'une conversation, ou de toute circonstance qui met en cause autrui, ce n'est pas l'événement, ni l'autre, en eux-mêmes, qui intéressent le rédacteur, mais seulement leur résonance, ou encore leur réfraction dans sa conscience. (*ibidem*: 4)

Por último, Alain Girard insiste também na *duração* indeterminada e no escopo temporal abrangente do diário, uma vez que não tem princípio, meio e fim e não começa com o objetivo de contar uma história, mas de registar os dias; deste modo, o diário pode perpetuar-se durante anos.

Retomando o horizonte previsível de publicação, é interessante salientar que, ao contrário da maioria dos investigadores que reconhece que a publicação intencional colide com o próprio conceito do diário íntimo, Peter Boerner sublinha, por seu turno, que uma das características do diário contemporâneo é, justamente, o diálogo que se estabelece entre o diarista e o seu público:

Le journal moderne sert souvent de base sur laquelle le dialogue s'établit entre l'auteur et le public. L'immédiaté potentielle de chacune des idées développées, le refus de s'enfermer dans les conclusions inhérentes aux recommencements perpétuels, l'absence

presente, apresenta normalmente datação e o seu tema é também a vida privada do remetente, tornando-se, por vezes, difícil distingui-la da escrita diarística. No entanto, a diferença nuclear reside na presença de um destinatário, de um “tu” que influencia o grau de sinceridade e a seleção do que é contado. Ainda que se objete que, no diário, pode também encontrar-se, por vezes, um destinatário, este aparece sempre num plano superior, quase ficcionalmente etéreo, o que o inibe de ter uma influência efetiva na escrita, como refere H. Porter Abbott: “Technically, letters require an *addressee* and a diary does not. The genuineness of the diary, as a record of inner, has often been pegged to the absence of an addressee. Diarists are supposed to write only for themselves; they have no one to impress, no one to perform for, and thus can be quite simply themselves. [...] The crucial issue is not the existence or nonexistence of an addressee but the degree to which the addressee is given an independent life and an active textual role in the work.”(Abbott, 1984: 9-10)

¹³ O diário de Natália Correia, *Não Percas a Rosa – Diário e Algo Mais* (25 de Abril de 1974 – 20 de Dezembro de 1975), constitui, a este respeito, um caso paradigmático. Em nota prévia, a autora confidencia que sempre foi “inapetente para a meticulosidade pachorrenha dos registos sistemáticos”, mas que decidiu registar este período importante da história de Portugal, que mais do que testemunho da revolução a que o país assistiu, é prova documental da sua *revolução interior*: “Aberto abruptamente na madrugada de 25 de Abril um ciclo de conturbações sobressaturantes que iriam impor a revisão de esquemas mentais e sacudir a subjectividade dos indivíduos, advertiu-me o supraconsciente que nesta se inscreve de que soara a hora de inaugurar o documento vivencial do que iria ser a minha revolução interior”. (Correia, 2003: 7)

apparente de cette vision poétique qui déforme la réalité, et surtout le fait que presque tous les lecteurs éventuels aient eux-mêmes tenu un journal à un moment ou à un autre et soient par conséquent à la crise dans ce genre d'ouvrage – tout ceci contribue à rapprocher l'écrivain de son public plus que toute autre œuvre littéraire. (Boerner, 1978: 220)

Este foi talvez o traço mais marcante na trajetória diacrônica do diário íntimo. Os diaristas apercebem-se dele e entendem-no, muitas vezes, como uma exigência dos seus leitores que querem aproximar-se mais dele e da sua intimidade, gerando ocasionalmente algum receio por uma inoportuna devassa de privacidade.

José Régio reflete, em vários passos do seu diário, acerca da sua publicação¹⁴ e do efeito que a consciência dessa possibilidade futura exerce sobre o presente da escrita:

Devo fazer uma confissão penosa: A ideia de algum dia vir a publicar este diário – nunca me esquece enquanto o escrevo. Por isso nem nele chego a dizer tudo. Talvez só um bocadinho mais do que nas minhas cartas ou nos meus livros... (Régio, 2000: 160)

Régio admite, aliás, que a antevisão da publicação do diário é indissociável da construção de uma imagem involuntária do diarista, conduzindo-o, portanto, a um ilusório retrato do autor, o que o leva a desinteressar-se e a deixar, por dilatados períodos, o seu diário ao abandono:

Como quer que seja, porém, desinteresso-me bastante da *imagem que de mim* possa oferecer ao público, à posteridade. Neste diário ainda tão cheio de insinceridades, ou, pelo menos, semi-sinceridades, creio não cair no vulgar erro de procurar *compôr* para o futuro esta ou aquela bela imagem de mim próprio. Desprezo, ou aborreço, os escritores que toda a vida trabalham por de si próprios legarem ao futuro certa imagem que lhes agrada. (*ibidem*: 245)

Também Miguel Torga, apesar de escrever os seus diários com intenção clara de publicá-los¹⁵, no seu *Diário X*, na entrada de 10 de novembro de 1965, confessa o seu

¹⁴ José Régio, nas páginas do seu diário, refere insistentemente a publicação desse registo como certa: “mais cedo ou mais tarde, por deliberação minha ou não, este diário virá a ser publicado.” (Régio, 2000: 81) No entanto, aponta também, para além da questão da (in)sinceridade, outros inconvenientes que defluem da consciência da publicação: “Mas terei eu alguma vez coragem de publicar este diário..., mesmo dizendo nele tão pouco? Duas coisas me tolgem, se penso nisso: Uma, o remorso dos juízos que em algumas destas páginas deixo sobre pessoas que afinal me são queridas. Outra, a falta de *estilo* de quase todas estas linhas: o desalinhado da frase, as repetições, a não escolha dos termos, a precipitação ou banalidade da expressão... Decerto será preciso dar forma a tanta matéria não modelada.” (*ibidem*: 188) As reflexões de Régio demonstram claramente a natureza paradoxal do género diarístico no século XX, a partir do momento em que o diário é escrito, antevendo já a sua publicação, admitindo cortes e uma alteração da essência singularizadora do género: a sinceridade e uma escrita espontânea e não vigiada formalmente.

¹⁵ Segundo Catherine Dumas, esta intenção de tornar público o seu diário condiciona o seu carácter íntimo: “De destacar que Torga exclui do seu diário qualquer confidencialidade. O mundo íntimo deve ser

temor, relativamente à publicação do seu registo íntimo, pois “tudo mudou. O que era privado tornou-se público” (Torga, 1999: 1072). De igual modo, Vergílio Ferreira, em determinados momentos, sente que escreve o seu diário para saciar a curiosidade dos seus leitores, numa instável harmonização de público e privado, como ele próprio menciona na entrada datada de 9 de outubro de 1969:

Há mais de um mês sem pegar nisto. Sinal de que isto realmente não me interessa. Mas eu já o sabia. Curiosamente assim, um trabalho na aparência estritamente pessoal, de interesse meramente subjectivo, é-me na realidade, mais que qualquer outro, de interesse não pessoal. Escrevo não por mim mas pelos outros. (E os outros a dizerem-me: “Não te maces conosco...”) É o suposto interesse deles por isto que me move. Suposto. Mas o facto de escrever não é já disso a prova? Escrever é instaurar um público. (Ferreira, 1982: 56)

Um outro diarista que partilha a sua incomodidade antecipada pela publicação dos seus diários é José Saramago. No segundo volume dos seus *Cadernos de Lanzarote*, o escritor vai reiterando, em várias entradas, a sua expectativa reticente, quanto ao acolhimento público destes escritos de teor pessoal, prevendo a hostilidade judicativa da crítica.¹⁶

De difícil delimitação, o género diarístico descreve também um percurso acidentado para se afirmar, uma vez que “la constitution du journal en genre littéraire ne s’est faite que progressivement. (...) Le journal ne sera considéré, comme genre, que du moment où des grands écrivains comme André Gide le livreront au public de leur vivant” (Didier, 1976: 139-140). Apesar de um dos diários mais antigos conhecidos, num formato idêntico ao que hoje concebemos, remontar ao século XVII, com Samuel Pepys (1659-1669), só no final do século XIX, com a publicação do diário de Amiel, deflagra um surto de publicação de diários que inclui autores como Barrès, Léautaud, Gide, Valéry, Claude Mauriac ou Julien Green (Collinet, 1975: 191). Este fenómeno é extensivo a toda a Europa e, em Portugal, também o género diarístico começa a

público, da mesma forma que o resto da sua obra. Assim se cria um pacto de leitura particular onde o autor e leitor se confundem no mesmo «calor» da escrita íntima.” (Dumas, 2009: 94)

¹⁶ Na entrada de 29 de janeiro de 1994, José Saramago tece alguns comentários reveladores acerca dos receios da publicação do diário, do seu conteúdo e das suas motivações para perseverar neste registo: “Chegaram a provas dos *Cadernos*. Tenho diante de mim, desde Abril, o ano que passou, releio os comentários que fiz ao correr dos dias, os desabafos, algumas queixas, não poucas indignações, umas quantas alegrias, e vejo regressarem todas as dúvidas que me fizeram hesitar sobre o interesse e a oportunidade da publicação. Não temo as vaidades ofendidas ou os legítimos melindres das pessoas aludidas [...], mas temo, isso sim, que este registo de ideias domésticas, de sentimentos quotidianos, de circunstâncias médias e pequenas, não ganhe em importância ao diário de um colegial, no tempo que os colegas escreviam diários. Eu próprio me pergunto porque me terá dado para este exercício um tanto complacente. Ou talvez não o seja, talvez eu acredite que assim retenho o tempo, que o faço passar mais devagar só porque vou descrevendo algo do que nele acontece”. (Saramago, 1995: 31)

desenvolver-se. Depois dos diários de viagens terem conhecido grande incremento no século XVI, fruto do contexto histórico e político propício à expansão marítima portuguesa, é só no final do século XIX que os diários íntimos começam a surgir, com Garrett, e muitos escritores românticos, “mormente os de segunda categoria, [que] confiaram ao papel as suas recordações e juízos acerca das personalidades e casos que conheceram”. (Lopes & Saraiva, 1996: 773). Porém, foi no século XX que o gênero conquistou, em Portugal, um estatuto verdadeiramente canônico, com a crescente e regular publicação de diários de autores como Miguel Torga, que deu à estampa dezasseis volumes do seu *Diário*, entre 1941 e 1994. Trata-se, sem dúvida, de um caso paradigmático, não só pela fecundidade dos seus registos íntimos, mas igualmente pelo valor que lhes é atribuído, contrariando a tendência de secundarizar este gênero literário no conjunto da obra de um autor. Outros exemplos prolíficos do diarismo português são Vergílio Ferreira, com os nove volumes da sua *Conta-Corrente*, vindos a lume entre 1981 e 1994, ou José Saramago, com os seus cinco volumes dos *Cadernos de Lanzarote* (1993-1995), entre outros. Estes e outros casos de sucesso editorial de diários motivavam, a partir de meados do século XX, a recuperação e publicação póstuma de diários esquecidos, como foi o caso do *Diário Íntimo*, de Manuel Laranjeira, de 1908 e vindo a público em 1952, ou o *Diário do Último Ano*, de Florbela Espanca, datado de 1929 e publicado em 1981, o *Diário* de Sebastião da Gama, que remonta a 1949, mas só vindo a lume em 1958, ou ainda as *Páginas do Diário Íntimo* de José Régio, que só chegaram ao público leitor quase trinta anos depois da morte do autor, em 1994, entre muitos outros casos.

Apesar da sua fortuna editorial, a verdade é que a crítica literária nunca deixou de subalternizar o gênero, remetendo-o, assim como às restantes manifestações literárias intimistas, para o território dos escritos “menores” ou da *marginalia* na obra de um autor. No entanto, o diário tem conquistado o público, pois, segundo Lejeune, gera-se entre o leitor e o autor um sentimento de empatia, também devido ao gosto de aventura e a um sentimento de unidade projetiva com o registo (Lejeune, 1998: 59-60).

Depois de ponderar as motivações para a leitura diarística, importa também determinar a pulsão criativa que catalisa a escrita do diário. Segundo Béatrice Didier, uma das principais razões para manter um diário, como já foi referido, é a de proceder a um inventário do dia-a-dia, para que “le temps transcrit sur la feuille blanche semble moins irrémédiablement perdu” (Didier, 1976: 18). Deste modo, o diarista tenta fixar o

tempo na sua memória para obstar à sua dissipação¹⁷. Além disso, a escrita introspectiva e confessional diária favorece um exame de consciência, o cultivo da disciplina, a gestação de ideias e projetos¹⁸ e, em decorrência, o diário constitui-se um *ersatz* do amigo ou confidente de que, por vezes, o diarista não dispõe. Um último fator, não menos relevante, é o do próprio exercício frutivo da escrita:

Le journal quotidien devient une sécrétion régulière, un besoin physiologique provoquant une jouissance qui est, en soi, la résolution d'un désir. (*ibidem*: 20)

Por sua vez, podemos referir que, no que toca ao *ethos* da criação que lhe subjaz, o diário preenche três funções cruciais: uma *função psicoterapêutica*¹⁹, na medida em que desempenha um “rôle curatif, le libère [ao diarista] de ses phantasmes”, através do registo catártico do tempo, da expressão libertadora e comunicante de si próprio; uma *função ética*, uma vez que o diarista tenta conhecer-se com os seus defeitos e procura superá-los no espaço da escrita que lhe permite refletir, deliberar ou decidir; e, por fim, uma *função religiosa*, através do exame de consciência estimulado por um entendimento da escrita como ritual de recolhimento silencioso, em que os gestos se repetem ritualmente como numa oração²⁰. (Girard, 1963: 527-537)

No termo de um curioso estudo comparativo entre diários, Michèle Leleu, relacionando-o com a teoria dos humores, traçou o perfil dos diaristas, concluindo que “les diaristes comportent une forte majorité de Sentimentaux; viennent ensuite Nerveux et Passionnés, puis en très petit nombre Colériques, Flegmatiques et Sanguins” (Leleu, 1952: 205). O primeiro grupo, os Sentimentais²¹, é constituído por aqueles que

¹⁷ “Coimbra, 15 de Março de 1960 – É uma tristeza! Tudo esquece. Ou prescreve, como ouvi a um optimista. Até mesmo as horas mais intensamente vividas acabam por se apagar da memória. Ao folhear há pouco um velho caderno de notas, verifiquei esta desgraça: quando não explicitiei as ressonâncias que tiveram no meu espírito certos acontecimentos, só a muito custo e brumosamente consegui relembrá-los”. (Torga, 1999: 951)

¹⁸ Helder Godinho refere que o diário de Vergílio Ferreira é ponto de partida para alguma da sua obra romanesca e ensaística, tornando a sua leitura, por isso, muito iluminadora para o seu estudo, pela “possibilidade de assistirmos à génese dos romances que entretanto vai escrevendo e com as considerações sobre a época que vamos vivendo e sobre algumas questões teóricas que continuam e aprofundam os ensaios e os romances.” (Godinho, 2009: 112)

¹⁹ “Coimbra, 20 de Dezembro de 1963 – Interrompo dias a fio este diário, volto a retomá-lo, ponho-o novamente de parte, e o jogo ambíguo vai continuando, sem que eu me decida a terminá-lo de vez. Porquê? Certamente porque ele espelha as próprias ondulações do meu espírito, hoje enfadado do livro de ponto, amanhã necessitado da sua intimidade.” (Torga, 1999: 1048)

²⁰ “12-Abril (segunda). De vez em quando lembro-me de que já não venho aqui há muito. Como quem se lembrasse de já há muito não rezar. Foi assim com intervalos desses que deixei mesmo de ir à missa. Devo estar a perder a crença neste escrito.” (Ferreira, 1982: 312)

²¹ Alain Girard retoma os três grandes tipos de diaristas de Michèle Leleu; porém, prefere designar os Sentimentais de “Méditatifs” ou “Rêveurs”, pois, como argumenta, “sans vouloir en aucune manière

perseguem o idealismo, deixando-se conduzir pelos sentidos e sentimentos e permitindo-se sonhar e refletir. Os Nervosos vivem para o presente e no presente, sem aspirar a grandes ideais e, desprovidos de capacidade de investimento emocional, deambulam entre momentos e ações. Os Passionais, o último grande grupo de diaristas, revelam o culto pela ação, o gosto pela vida, mas indiciam sinais de maior vulnerabilidade e instabilidade.

Assim, o diário constitui-se como espaço privilegiado de expressão intimista, uma vez que a ausência de convenções e de normas rígidas de escrita favorece o seu cultivo por todos os tipos psicológicos e sensibilidades diversas. Aliás, é esta possibilidade de derrame confitente que, declaradamente, seduz diaristas como Florbela Espanca que, no seu *Diário do Último Ano*, na entrada datada de 11 de janeiro de 1930, se interroga:

Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, ideias, maneiras de ver, de sentir – todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo. (Espanca, 1998: 33)

Não deixa de ser revelador que, por exemplo, as mulheres, desde bem cedo, tenham encontrado no diário uma forma de libertação, já que, devido a fatores históricos que constrangiam a sua participação na vida pública, ou mesmo a exposição desassombrada da sua intimidade, demonstravam maior dificuldade em enunciar, em voz própria, os seus sentimentos e ansiedades. Por este motivo, intui-se, na escrita diarística feminina, a assiduidade de alguns matizes singularizadores, como a consciência da corporalidade, dos seus apelos e metamorfoses, temas sobre os quais se abatia um silêncio multissecular:

Pour se connaître et se dire, les femmes autobiographes sont amenées à se situer par rapport à l'ensemble des femmes, c'est-à-dire par rapport à un groupe défini par son sexe, tandis que l'homme interroge son identité sur fond d'universel. [...] Qu'elles croient à une «nature féminine» ou qu'elles attribuent les différences psychologiques et morales entre les sexes à l'éducation, aux contraintes sociales ou aux représentations culturelles dominantes, les autobiographes femmes, au contraire, manifestent une conscience précise de leur appartenance à un sexe régi par des modèles connus et spécifiques. Il s'agit alors, pour elles, de chercher en quoi la construction de leur identité fut tributaire de ces modèles, mais surtout

modifier une terminologie admise, le terme méditatif nous paraît plus explicite que celui de sentimental” (Girard, 1963: 130).

en quoi et pourquoi elles sont séparées. (Lecarme & Lecarme-Tabone, 2004: 103)

A intensificação da produção e publicação de diários íntimos e a recetividade do público conduziram os escritores a procurar novos rumos na escrita diarística. Total ou parcialmente, muitos escritores elegeram o diário como *medium* expressivo. Aliás, como refere Béatrice Didier, a linha que separa o diário do trabalho ficcional é francamente ténue:

Où cesse le journal, où commence le roman? C'est parfois une question difficile à trancher. Et l'appréciation est délicate, d'autant plus que le roman intime affectionne la forme du journal fictif. La nuance pourra paraître ténue [...]. (Didier, 1976: 34)

A polémica distinção entre a escrita autobiográfica e a literatura ficcional, baseada no frágil limite entre verdade/ficção, tem sido objeto de diversos estudos e polarizado inúmeras discussões teóricas. Sobretudo desde a célebre máxima “Je est un autre” de Rimbaud, afirmando a fragmentariedade do sujeito e a instabilização do conceito de “verdade”, passando por Valéry, negando a possibilidade de conhecer o autor através da sua obra, ainda que esta expressamente afirme ser autobiográfica, culminando com a consabida proclamação da morte do autor por Roland Barthes, a própria delimitação genológica dos géneros intimistas, em que se insere o diário, tem sido repetidamente problematizada.

O diarista, ainda que com uma exígua distância temporal entre o vivido e a sua transposição para a escrita, recupera os eventos do dia-a-dia através do crivo da memória, o qual não deixa de ser subjetivo, e relata-os, não exatamente como sucederam, mas como os apreendeu. Aliás, o autor do diário “vai-se inventando à medida que vai escrevendo” e, no seu registo, “inscreve todos os dias a repetida ficção da sua íntima verdade nunca concluída”. (Mathias, 2008: 110-111)

Assim, o produto da escrita não consubstancia uma verdade absoluta, mas corresponde, antes, a uma construção conjunta da memória, da imaginação e até dos sentidos. Na realidade, o próprio uso da palavra compromete a possibilidade de traduzir a “verdade” plena dos acontecimentos:

Seja-me só permitido acrescentar que à distância psicológica – quem jamais conhece quem? – se junta a opacidade de carácter linguístico, porque a palavra, instrumento de pesquisa e análise, cria um desfasamento e agrava-o. Sobrecarregada de significações, a linguagem é uma arma de dois gumes, distância que nenhum signo logrará colmatar. Comunicar será, pois, já que toda a palavra é

apoucamento, procura tacteante de possíveis interpretações, mera aproximação de uma realidade que, na sua totalidade vivida, permanece inapreensível. Mesmo, e sobretudo, para quem a encarnou. (Mathias, 2001: 166)

Deste modo, a “verdade” do diarista constitui-se na margem do erro e da deformação próprias da escrita intimista. Como tal, o mais importante na obra diarística não é determinar o grau de veracidade do que é escrito (uma vez que essa dimensão adquire proeminência sobretudo em obras de carácter histórico), mas “sondar a dimensão do diálogo de quem escreve e se descreve, e que constitui a verdade da obra. Através dela sobressai a fidelidade do autor a si mesmo.” (*ibidem*: 166)

José Régio acentua, ao longo das páginas do seu diário, a dificuldade em superar as barreiras da ficção literária e da sinceridade do registo intimista, ainda que o autor problematize o estatuto literário da escrita diarística:

A dificuldade quase invencível que tenho em manter um diário é que, gostando muito de falar de mim, gostando demasiado, me não interessa, todavia, falar *directamente* de mim senão através de uma *obra literária*. Mas um Diário não é uma obra literária; ou os Diários que o são deixam de ser Diários. Quando, *numa obra literária*, falo de mim – directa ou indirectamente – já simplesmente falo de *um homem*. Escrevo *eu*, mas estou escrevendo na *terceira pessoa*. (Régio, 2000: 362)

Esta dificuldade em concertar a copresença de verdade e ficção tem gerado não poucas dificuldades aos teóricos da literatura. Relembre-se que, por exemplo, em 1983, *Conta-Corrente III*, de Vergílio Ferreira, esteve no centro de uma controvérsia. Este diário concorreu a uma categoria de ficção, dividindo o júri do Prémio D. Dinis, atribuído pela Fundação da Casa de Mateus. (Brauer-Figueiredo, 2002: 13) Na verdade, o diário acabou por ser premiado e este incidente repercutiu-se no volume seguinte de Vergílio Ferreira que se manifestou, tecendo considerações muito relevantes para equacionar a questão da veracidade/ficção das obras de carácter intimista:

[...] há grande controvérsia no júri sobre se na “ficção” – que é um termo convencional, já fixado pelo uso – se pode incluir um diário. Mas obviamente que sim. Um romance só muito raramente é pura construção imaginativa. [...] Um romance evita-se que seja puramente inventado, porque os factos reais de base são uma defesa para a sua construção e coerência. A “ficção” começa com o tratamento desses dados [...] Ora com um diário passa-se exactamente o mesmo. Estou convencido, aliás, de que a maioria dos diaristas “inventam” mesmo os dados de que partem. Assim, a “criação” começa logo aí. Mas se não começa, prolonga-se no tratamento que lhes é dado. E aí a “ficção”. Ora o júri do prémio é isso precisamente que deve premiar.

O que está em causa não é saber se os factos aconteceram, mas o modo como o autor os fez acontecer. O puro registo dos factos não é uma obra literária. [...] Quando o facto é tratado literariamente, ele entra logo na específica dimensão da criatividade. Creio que é isso que acontece no meu *Conta-Corrente*. Considerá-lo exterior à ficção literária é julgá-lo da família do *Diário da República*. Ora não é. (Ferreira, 1994: 113-114)

Aliás, Vergílio Ferreira considera que, para um romancista, é especialmente custoso perseverar numa estética da sinceridade e no desnudamento da intimidade, requisitados pela convenção diarística, abstendo-se, em absoluto, da intrusão ficcional. Várias vezes, confessa mesmo pensar em desistir do seu diário, por ser incapaz de submeter-se aos protocolos de escrita supostos pelo género, como se pode verificar em dois passos elucidativos de *Conta-Corrente I* (o primeiro datado de 21 de maio de 1973 e o segundo de 9 de maio de 1976):

Extremamente difícil continuar este diário. Sempre o leitor ao lado, a espiar. Que me leiam um romance, não me perturba. Mas não que me leiam a mim. Toda a confissão literária se defende com o intermediário artifício. Mas num diário subentende-se que nada haverá de permeio. E não é fácil confessarmo-nos sem essa defesa. E é o que aliás me vai valendo. (Ferreira, 1982: 148)

Creio que vou desistir deste diário. Contar aqui seja o que for é de algum modo inventá-lo, vivê-lo em ficção, em artifício. É cansativa uma vida dupla. Somente acontece que apenas esta, a da recriação, tem interesse e a possibilidade de ser a verdadeira. (*ibidem*: 318)

Este sentimento de que a escrita em si potencia a sua ficcionalização e que o ato de recontar um evento é indestrinçável da sua recriação conduziu muitos autores a procurar novos rumos, explorando a plasticidade dúctil do género diarístico e combinando estes vetores com uma forma tão proteica como o romance, instituindo um formato híbrido – o romance-diário.

1.4 O ROMANCE-DIÁRIO: ANTECEDENTES E CIRCUNSCRIÇÃO GENOLÓGICA

O romance-diário é um subgênero literário situado na dependência sémico-formal do diário, pois retira deste último as suas potencialidades técnico-compositivas e temáticas. Como referido, as fronteiras fluídas entre referencialidade e transfiguração

ficcional, assim como a popularização do gênero diarístico, foram os fatores determinantes para o surgimento da “diary novel” ou romance-diário. Um outro fator que catalisou o seu aparecimento foi a voga do romance epistolar, “structural ancestor of the diary novel” (Martens, 1985: 56), que começou com a inclusão de cartas nas novelas e romances, até evoluir para um romance inteiramente constituído por missivas, um percurso em tudo semelhante ao do romance-diário, em cuja gênese se verificava a agregação de pequenos excertos diarísticos até se converter no romance exclusivamente composto por entradas de diário.

Considera-se que o primeiro diário ficcional apareceu inserido num conto de cinco páginas, publicado no *The Spectator*, em 4 de março de 1712, por Joseph Addison, intitulado “Journal of a Sober Citizen”. O autor começa por expender reflexões de natureza ético-moral acerca da forma como usamos a nossa vida e o nosso tempo, referindo que muitos, quando morrem, não deixam nada atrás de si que justifique preservar a sua memória; para demonstrar o argumento que acaba de aduzir, refere que irá apresentar um excerto de apenas uma semana do diário (pouco mais de duas páginas) de um homem que morrera dias antes, insistindo que a ele teve acesso através de uma fonte fidedigna – um amigo comum – e que apresentaria ao seu leitor “a faithful copy of it” (Addison, 1833: 113). Nesta semana, o registo é diário, mas as entradas correspondem a horas exatas, desde o momento em que o diarista se levanta até ao momento em que se deita. O registo do tempo hora a hora confere um tom satírico e caricatural que contrasta com o teor abstrato e moralizante do restante texto: o registo demasiado regular, contemplando todas as horas do dia, levaria a pensar que o “sober citizen” teria um dia muito agitado, pontuado de acontecimentos importantes a relatar; porém, na realidade, as entradas, apenas referem que o dia sem história é prosaicamente passado a comer, beber, dormir e fumar²². Deste modo, o autor remata o seu conto, exortando todos os seus leitores a manter um diário das suas atividades, ainda que seja por apenas uma semana:

I would, however, recommend to every one of my readers, the keeping a journal of their lives for one week, and setting down punctually their whole series of employments during that space of time. This kind of self-examination would give them a true state of themselves, and incline them to consider seriously what they are about. One day would rectify the omissions of another, and make a

²² “The reader will be surprised to find the above-mentioned journalist taking so much care of a life that was filled with such inconsiderable actions, and received so very small improvements” (Addison, 1833: 116).

man weigh all those indifferent actions, which, though they are easily forgotten, must certainly be accounted for. (*ibidem*: 116)

O uso deste diário ficcional fez proliferar uma série de imitações, com a criação de diários de personagens-tipo da sociedade coetânea, sempre de tonalidade satírica e dados à estampa em periódicos como o *The Spectator*.

A primeira obra de ampla difusão e de reconhecida notoriedade a integrar um diário foi *As Aventuras de Robison Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, que consistia num excerto de ficção diarística que Robison Crusoe escreve, após ter naufragado numa ilha deserta, contendo entradas com datação, compreendendo algumas delas vários dias. Este diário combinava algumas características de diário de viagem com a reflexão espiritual e, no fundo, a determinação de manter este registo representava uma tentativa de combater a solidão e preservar a integridade mental, face a condições tão adversas como o confinamento insular de vinte e oito anos:

But having gotten over these things in some measure, and having settled my house hold stuff and habitation, made me a table and a chair, and all as handsome about me as I could, I began to keep my journal, of which I shall here give you the copy (though in it will be told all these particulars over again) as long as it lasted; for, having no more ink, I was forced to leave it off. (Defoe, 1965: 88)

Na segunda metade do século XVIII, a publicação da obra *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, precipita a mutação da “epistolary novel”, intersetada com a escrita do diário, dando origem à “letter-journal novel”, que incidia no registo dos acontecimentos diários, mas endereçado a um destinatário. Todo o romance de Richardson consiste numa sucessão de cartas da jovem Pamela aos pais, contendo o relato circunstanciado do seu dia-a-dia e das suas desventuras. Porém, a partir de certo momento no romance, Mr. B., o seu patrão que, por receio de quebrar as convenções sociais, não quer assumir um compromisso com a heroína, sem dela abdicar, aprisiona Pamela e não lhe permite continuar a troca epistolar com os pais. É neste momento que Pamela começa a escrever um diário (“I am now come down in my writing to this present Saturday, and a deal I have written” (Richardson, 1816: 54)), esperando um dia mostrá-lo aos pais, justapondo-se assim, na mesma obra, os formatos epistolar e diarístico.

No entanto, o mais importante precedente para a emergência do romance-diário rastreia-se na Alemanha, com a publicação, em 1774, de *Werther*, de Goethe, que, apesar de ser considerada uma novela epistolar – uma vez que o editor refere ter

coligido cuidadosamente as cartas do amigo Werther –, apresenta várias afinidades com o registo do diário. De facto, as únicas marcas enunciativas do destinatário das missivas são constituídas por um comentário inicial e outro final e algumas referências de Werther ao seu *lieber freund*, expressão que, por vezes, o diarista pode aplicar ao seu diário companheiro, além de uma remissão designativa para o que escreve como sendo um diário (*mein Tagebuch*). Assim, este romance tem apenas um só destinatário que se mantém tão silencioso, como se só existisse no plano do implícito ficcional, e daí que seja, por esse facto, considerado, por vezes, a primeira “diary novel”.

Em linhas gerais, a partir deste momento, desenham-se duas rotas evolutivas para o romance-diário: em Inglaterra, prolonga-se a tradição das “letter-journal novels”; na Alemanha e em França, replica-se, expandindo as suas possibilidades técnico-discursivas, o modelo wertheriano.

No século XIX, declina a voga do romance epistolar, e mesmo do romance-diário, em virtude do novo paradigma estético-mental postulado pelo realismo-naturalismo, no âmbito do qual a representação do coletivo adquire precedência sobre o exame introversivo individual. Os escassos romances que surgem em forma de diário recuperam a tradição dos inícios do século XVIII, com o pendor satírico e com o diarista representativo de um tipo social, como os assinados por Lermontov, Kierkegaard ou Dostoievski. Ainda assim, ao contrário do romance epistolar, o romance-diário conseguiu impor-se, uma vez que a moda de manter diários íntimos subsistiu e o hábito de partilhar segredos por carta com um amigo foi suplantado pela confissão íntima ao diário.

No final do século XIX, o romance-diário ganha novo ímpeto com a crise realista-naturalista que abalou os próprios fundamentos do género romanesco. A partir de 1880, assiste-se a um surto na publicação de diários íntimos, desde Amiel (1882-84), a Michelet (1888), passando por Delacroix (1893) ou Benjamin Constant (1895), entre outros. O diário de Amiel, em particular, mantido ao longo de 43 anos e contendo mais de dezasseis mil páginas, foi o que mais impressivamente influenciou quer os diaristas, quer o próprio público, tendo estimulado uma maior consciência autorreflexiva de género e tendo decisivamente impulsionado o aproveitamento do diário pela ficção. Na sua descendência, são publicados vários romances-diário emblemáticos, como *Les Cahiers d'André Walter*, de André Gide (1891). A este propósito, comenta oportunamente Trevor Field:

Just as the diary novel was not born until there was a solid tradition of real diary-writing, so the fashionableness of personal diaries of a literary nature now led to widespread imitation in novel form. (Field, 1989: 42)

Importa, pois, que nos detenhamos na caracterização das duas linhagens distintas de “diary novels” que se consolidam a partir desta etapa evolutiva: as que seguem o modelo do *Werther*, de Goethe, com o culto dos sentimentos e das emoções, da partilha confessional e efusiva; e a tradição de Amiel, perpassada pelo *mal-du-siècle* decadentista finissecular, confrontado com a incapacidade de sentir e a insuficiência da expressão analítica. Apesar de os diaristas representativos de cada vertente se lamentarem pela sua *fortuna*, os motivos são distintos: no primeiro caso, trata-se da impossibilidade ou dificuldade de alcançar a paz, o apaziguamento, a serenidade; no segundo, da infelicidade proveniente de não se conseguir dominar as emoções excessivas que turvam a sua consciência e racionalidade (Martens, 1985: 119-125).

No final do século XIX, com a autonomização da psicologia como ciência e sob a influência de pensadores como Schopenhauer e, mais tarde, de Bergson²³, a concepção do eu sofre transformações profundas, postulando-se o primado da irracionalidade sobre a inteligência e a consciência da fragmentariedade do sujeito. Assim, com a viragem do século, surgem romances-diário cujo tema incide sobre a moda da alienação mental, com protagonistas loucos ou criminosos, constituindo o formato do diário um meio privilegiado para descrever a etiologia de um psiquismo perturbado. Um marco importante nesta nova fase da “diary novel” é a publicação de *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), de Rainer M. Rilke, que, apesar de não evidenciar preocupações com a ordenação cronológica, ilustra a fragilidade da identidade, o caráter fragmentário do eu e o desenvolvimento de estados patológicos.

No início do século XX, Freud e Breuer, nos seus *Studies on Hysteria*, defendem o efeito catártico do discurso e apresentam ao mundo a técnica psicanalítica, justamente num momento marcado pela disforia da Primeira Guerra Mundial. Assim, o diário

²³ Por um lado, Schopenhauer (1788-1860) defende que o inconsciente, o irracional assume uma preponderância ontológica sobre a razão e, em consequência disso, a Vontade sobrepõe-se ao intelecto, pelo que podemos dizer que aquilo que conhecemos pela experiência não corresponde, de facto, ao mundo real, de tal forma que conhecer o mundo é uma experiência única e individual (Mueller, 2001: 350). Por outro lado, influenciado por Schopenhauer, Bergson (1859-1941) defende uma perspectiva da identidade do “eu” fragmentária, constituída por diferentes “estados de consciência”: “Trata-se de momentos heterogêneos que se penetram, se misturam e organizam de tal modo que não se pode dizer se eles são um ou muitos [...]. Esta descoberta conduz Bergson a opor romanticamente ao *eu* exterior e social um *eu profundo*, cujas manifestações atestam a liberdade humana.” (*ibidem*: 363)

apresenta-se como promissor método terapêutico, reconhecendo-se na relação diarista-diário uma inquestionável homologia com aquela que vigora entre paciente e psiquiatra.

O romance-diário foi também utilizado, sobretudo na Alemanha do século XX, para abordar problemas sociais e políticos emergentes da luta feminista, devido à sua estrutura aberta e flexível, apta a denunciar o silenciamento das mulheres por parte de uma sociedade que desvaloriza as suas necessidades e restringe os seus direitos.

A versatilidade e a capacidade metamórfica do subgênero contribuíram para o seu acolhimento irrestrito. Aliás, algumas obras foram objeto de tão entusiástica recetividade por parte do público que a própria produção cinematográfica apostou na sua adaptação às grandes telas, como aconteceu com *O Diário de Bridget Jones*. A própria linguagem do cinema tem reincidentemente explorado e acolhido a temática e as potencialidades técnico-narrativas do diarismo. Para ilustrar a ascendência do diário na produção cinematográfica podem referir-se, a título meramente exemplificativo, dois casos paradigmáticos – *Caro Diário* (1993), de Nanni Moretti, ou *The Pillow Book* (1996), de Peter Greenway .

O primeiro, *Caro Diário*, é um exemplo particularmente interessante, uma vez que assume uma forma híbrida de “filme-diário”. Nanni Moretti transpõe para a tela as suas experiências autobiográficas, encenando-as também como ator principal e propondo ao espectador acompanhar o seu quotidiano, até no próprio momento de escrita do diário, que, regra geral, o diarista usualmente não partilha com ninguém. Moretti apresenta três partes do seu diário, desde os seus passeios de vespa pelas ruas de Roma, as suas deambulações pelas ilhas em busca de inspiração e tranquilidade para um novo filme, até à apresentação autoirónica de um problema de saúde grave, sempre com uma dose generosa de um humor amargo e uma visão divertidamente acutilante e mesmo caricatural.

No segundo caso, Peter Greenway colhe inspiração para o seu argumento no diário de uma cortesã, Sei Shonagon, do século X. A ação decorre nos anos 70 do século XX e a protagonista é Nagiko, que, desde a infância, se vê implicada numa série de rituais simbólicos, como a escrita corporal que o seu pai lhe oferece no aniversário ou a leitura do diário de Sei Shonagon pela tia. Assim, Nagiko cresce, associando o cheiro do papel e da tinta ao odor do corpo e da pele, assumindo o próprio ato de escrita como um rito erótico que, depois de um casamento falhado, procura desesperadamente satisfazer. A busca do calígrafo perfeito é também a busca do amante idealizado que só encontra quando se apercebe que, para atingir o prazer pleno, deve abdicar da sua

passividade de papel recetor para passar a inscrever-se também na pele do outro, encontrando essa reciprocidade erótica no jovem tradutor Jerome. No entanto, a relação com Jerome é perturbada por uma relação anterior do jovem com o seu editor, o mesmo do pai de Nagiko, que a jovem odeia. A insuperabilidade desta frustração conduz Jerome ao suicídio e Nagiko escreve, pela última vez, no corpo do amante, cuja pele é sacrilegamente convertida em livro e instrumento de chantagem do editor: em troca da pele/livro de Jerome, Nagiko deverá continuar a escrever para o editor. Assim, a inscrição diarística, neste filme, explora, de uma forma dramaticamente literal, a identidade do diarista, da sua segunda pele, do gesto letal e erotizado consumado pela escrita.

Dos livros ao cinema, o diário encontrou também um meio de difusão e alargamento dos seus limites, ao transpor todas as barreiras do domínio privado e assumindo-se perante um público vasto – o *blogue*. Curiosamente, o termo americano *blog* é uma abreviatura de *weblog*, reveladora justaposição que significa diário de bordo. Apesar de existirem *blogues* sobre temáticas diversas, importa referir aqui os de intenção confessional que, em muito, se assemelham ao diário, com retalhos da vida íntima e episódios quotidianos, criando uma disciplina de escrita regular do seu autor idêntica à do diarista. Obviamente, a escrita de um *blogue*, apesar de ter pontos de contacto com o diário, apresenta especificidades nítidas que distanciam as duas modalidades²⁴. Porém, importa realçar que a potenciação da escrita intimista num cenário tão exposto como a internet acompanha e aponta os novos rumos do intimismo, que já assimilara, como vimos, a aceitação natural da publicação destes escritos. Um exemplo curioso da permeabilidade do formato diarístico às novas tecnologias de comunicação é constituído por *Do Longe e do Perto*, de Yvette Centeno, um “quase-diário”, que surge da frequente criação bloguística, como a própria autora explica na contracapa da obra:

²⁴ Patrícia Pereira Batista, num artigo intitulado “Semelhanças e Diferenças entre *Blogs* Confessionais e Diários Íntimos”, aponta várias diferenças entre os dois formatos. A primeira diferença, e talvez a mais marcante, reside, não na existência de um leitor ou interlocutor, mas, mais do que isso, na necessidade da sua presença, da sua leitura e dos seus comentários, influenciando diretamente o seu conteúdo: “A escrita do autor, que busca um público leitor, passa a ser influenciada pelos comentários deixados no blog. Muitas vezes, um comentário serve de tema para um novo *post* ou faz o autor refletir sobre uma posição defendida em alguns dos textos postados. [...] Ele consegue, sem ser visto, trocar ideias com seus leitores, que passam a interferir na escrita do eu.” (Batista, 2010: 59) Decorrentes desta primeira diferença, a autora elenca inúmeras outras, desde a transmutação do conceito de “íntimo” em “público”, as propriedades formais da própria escrita, na medida em que o texto deve adequar-se ao seu interlocutor, a expressão restringida e contida, pela possibilidade de censura óbvia do interlocutor, e o próprio suporte informático que dilui a “aura” ou identidade original do caderno secreto.

Este romance-quase um diário, ou diário-quase romance, como queiram, nasceu de um blog em que quase por desfastio comecei a escrever.

Com o passar do tempo (demorei alguns anos), verifiquei que entre leituras de outros ou de outros sobre o que eu ia escrevendo, discussões literárias atravessadas por episódios do quotidiano, nacional ou mundial, iam emergindo personagens vindas do Longe que se tornavam cada vez mais próximas. Algumas dessas personagens chegaram mesmo a materializar-se e acabei por conhecê-las aqui, nesta Lisboa de eterna sedução, que o Fado embala. (Centeno, 2011: contracapa)

Apresentados assim, de modo sintético, os marcos miliários que sinalizam a trajetória evolutiva e a consolidação do modelo formalizante do romance-diário, em contexto europeu, importa agora clarificar as características e as propriedades sémico-compositivas do subgênero.

Sublinhe-se que, apesar de este ter já considerável tradição e representatividade, os primeiros estudos sobre este subgênero literário surgem apenas no final do século XX. Reconhecendo a pertinência de uma descrição teórico-crítica do romance-diário, Gerald Prince publica, em 1975, um artigo inaugurante intitulado “The diary novel: Notes for the definition of a sub-genre”, que servirá de indeclinável ponto de partida para todos os estudos subsequentes. Nesse ensaio, Gerald Prince avança uma definição de romance-diário que aqui valerá a pena recuperar:

The diary novel is a *roman personnel*, an *Ich-Roman*, a first-person novel in which the narrator is a protagonist in the events he records. (Prince, 1975: 477)

Ainda que esta definição possa satisfatoriamente descrever um romance-diário, ela carece de valor especificador, levantando alguns problemas por se revelar excessivamente inclusiva. Assim, por um lado, parece pertinente o comentário de Trevor Field de que “we need more precise limits” (Field, 1989: 1), mas, por outro, parece ponto assente entre os vários investigadores que ao subgênero dispensaram atenção crítica que a definição rigorosa da “diary novel” está longe de ser teoricamente pacífica:

The diary novel, like any genre, has blurred edges; and by defining the form more “precisely”, by enumerating attributes we call constitutive of the type, we have at the same time complicated the issue; we have multiplied the borderlines, or facets, that can be blurred. (Martens, 1985: 6)

De acordo com a definição pioneira formulada por Prince, uma das características do romance-diário consiste no facto de se tratar de uma narrativa de primeira pessoa, em que o *narrador* coincide com o protagonista; porém, ainda que se possa considerar ser este um traço de ocorrência reiterada, a verdade é que ele se verifica também em muitas obras não integráveis neste subgênero.

Para além da questão do narrador, o autor sustenta também que a *dispositio* narrativa fragmentária é uma das características mais evidentes no romance-diário (Prince, 1975: 478), mas também esta característica não parece revestir valor distintivo absoluto, uma vez que os romances epistolares recorrem igualmente a esta matriz estrutural.

Quanto à terceira categoria da narrativa – o *narratário* –, não pode também ser considerada marca exclusiva de subgênero, pois, por um lado, à semelhança dos diários reais, o diarista ficcional pode afirmar que está a escrever apenas para si – embora saibamos que ele visa, obviamente, a publicação –, mas também pode incluir um destinatário e, às vezes, até exprimir o desejo de que alguém o leia após a sua morte. Por outro lado, no romance epistolar, por exemplo, o destinatário reveste, por vezes, uma funcionalidade meramente textual ou retórica, tornando-se difícil, através do estrito critério do narratário, destringer os dois subgêneros.

Na sua tentativa de determinar a diferença substantiva do subgênero, Gerald Prince conclui que também esta não pode recair sobre a forma do diário, ou seja, a datação das várias entradas, argumentando que “not only because a third-person narration respecting that convention, or a fictional log, a ledger, a cashbook, would not constitute a diary novel, but also because some well-known diary novels do not adopt that exterior shape” (Prince, 1975: 477).

Lorna Martens, pelo contrário, insiste que a forma diarística ou, aliás, o uso da forma do diário é uma característica axial, na medida em que a escolha deste formato é consciente e preenche um propósito específico que determina esta modalidade de escrita romanesca:

Diary novels adopt the formal structure of real diaries as well, but generally do not copy real diaries' *use* of form. The authors of real diaries use the day-to-day structure in accordance to the premise that they are writing a “diary”, and thereafter without thought to the artistic potential of the form; they simply accumulate a record of one day after the next. The authors of diary novels, on the contrary, choose the form consciously, and usually with some particular artistic end in view: to convey the impression of immediacy, to show the development of a

character, to present variations on a theme, to establish a context for dramatic irony, and so forth. (Martens, 1985: 26)

Na sequência da argumentação de Gerald Prince, o que, na sua ótica, realmente singulariza a “diary novel” é a constelação de temas e motivos que aquela textualiza, não os que se revelam recursivos no diário real, mas sobretudo as remissões de tipo autorreflexivo que só encontramos efetivamente no romance-diário. Neste caso, o diário converte-se narcisicamente no seu próprio tema:

What makes a diary novel unlike any other kind of narrative is, rather, a theme – or, more precisely, a complex of themes and motifs – which may be more or less important in a given diary novel but which is present in any work considered to be representative of the genre. I am not speaking of such topics as loneliness, authenticity, loss of the self, quest for the self or affirmation of the self, which are so prominent in many fictive (and non-fictive) diaries but also found in many other works. I am speaking of the theme of the diary, the theme of writing a diary and its concomitant themes and motifs. (Prince, 1975: 479)

Esta observação de Gerald Prince é, com efeito, especialmente pertinente, pois, na realidade, o tema e os motivos diarísticos só poderiam emergir em obras como os diários reais ou deles derivadas. No entanto, uma leitura de alguns diários íntimos não-ficcionais conduz rapidamente à conclusão de que estes diários não insistem na justificação da sua própria escrita, não se detêm na descrição do próprio aspeto do diário e não acentuam o seu caráter secreto. Não há praticamente referências a estes aspetos metatextuais no diário real, porque o diarista não tem que legitimar o ato expressivo ou confessional ou justificar procedimentos de escrita quando escreve para si mesmo, isentando-se, assim, de considerações de cariz autorreflexivo.

No romance-diário, pelo contrário, o autor, consciente das idiossincrasias do diário, pretende criar a ilusão no seu leitor de que este está a ler um diário genuíno (muito embora o pacto firmado entre eles seja, efetivamente, o pacto romanesc²⁵) e, por este motivo, evoca todo um complexo de motivos atinentes à própria escrita diarística:

In other words, unlike other types of fiction the diary novel is concerned with such matters as why the diarist keeps a diary, what keeping a diary means to the narrator, where and when the diary is

²⁵ O pacto romanesc, para Lejeune, consiste num contrato de leitura que atesta o caráter ficcional do texto e é verificável através da “pratique patente de la non-identité” e por uma “attestation de fictivité”, certificada, por exemplo, pela menção subtitular de “romance”. (Lejeune, 1975: 27)

written, what its physical form is, and how it came to be published.
(Hassam, 1993: 13)

Ora, a insistência em relembrar o leitor, por diversas vezes, de que se encontra a ler um diário, coimplica-o numa atmosfera de secretismo e cumplicidade que não tem correspondência em qualquer outra forma ficcional.

Para Valerie Raoul, a especificidade do romance-diário reside em dois níveis distintos:

It is the intradiegetic narrative situation which distinguishes the fictional journal from other types of first-person fiction, and the extradiegetic one which differentiates it from the real journal. (Raoul, 1980: 3)

Assim, nota a autora que, no plano intradieético, apenas no romance-diário o narrador escreve sobre si, ou afirma escrever para si, *in medias res*, o que não acontece, por exemplo, na *memory novel*, em que a escrita radica, sobretudo, na retrospeção, ou no romance epistolar que pressupõe um destinatário, etc. Ao nível extradieético, existem alguns fatores que atestam a ficcionalidade de um diário, um dos quais é a verificação do nome do autor e a comparação com o nome do narrador, sendo que estes não podem coincidir, numa explícita violação do pacto autobiográfico²⁶. Acresce que, no diário real, há referências a locais, a pessoas ou eventos que podem ser empiricamente verificados, porquanto “the narrator-protagonist existed before the journal was written and continued to exist after it was finished.” (*ibidem*: 6)

Valerie Raoul refere também que os próprios títulos podem indiciar se a obra se trata de um romance-diário ou de um verdadeiro diário, conformando o horizonte de expectativas do leitor. Normalmente, os diários reais adotam uma designação muito simples:

The title of a real diary is usually simply *Journal*, followed by the author's name and the dates of the period covered, or *Journal de...*, including the name in the title and making any further reference to the superfluous. Occasionally, alternatives for ‘journal’ may be used in the title which allow slightly more freedom to depart from a

²⁶ No entanto, como atrás se mencionou, estes “pactos” que Lejeune teoriza, apesar de constituírem um bom ponto de partida para a análise, merecem algumas reservas. Por exemplo, a principal característica que, segundo o autor, permite distinguir o pacto autobiográfico do pacto romanesco é o princípio de identidade. No entanto, o que impede um autor de escrever uma autobiografia, cujos protagonista e narrador sejam a ficção de si próprio? Foi, aliás, o que fez Serge Doubrovsky com a publicação, em 1977, de *Fils*, obra que designou como *autoficção*. Da mesma forma, apesar de não ser frequente, nada obsta à existência de um romance-diário autoficcional, onde o nome do autor coincide com o do narrador/protagonista, ainda que este se revista de caráter ficcional.

strictly diurnal account (eg, 'Cahiers', 'Carnets', 'bloc-notes') or the author may incorporate a certain degree of representivity, as in Jean Guéhenno's *Journal d'un Homme de 40 ans*. (Raoul, 1980: 13)

Porém, os romances-diários apresentam, em regra, um aparato paratextual mais elaborado e Valerie Raoul, depois de uma análise comparativa de títulos, elenca cinco categorias mais recorrentes: a primeira implica o uso do nome do narrador, caso do já referido romance-diário *Natália*, de Helder Macedo, expondo, de imediato, a incoincidência entre autor/narrador; a segunda inclui uma designação genérica do narrador/protagonista, como acontece, por exemplo, em *Memórias de um Médium: Excerptos de um Diário*, de João da Rocha; a terceira categoria diz respeito a uma designação que integra uma menção valorativa – o caso de *Diário de uma Menina Fútil*, de Carlos de Macedo – que determina, desde logo, o tom que legitimamente o leitor pode esperar do diarista; a quarta categoria contempla o nome ou atributo distintivo de uma personagem secundária, o que indica que o diário visa dela demarcar claramente o protagonista (e.g. *Eva*, de Chardonne); a quinta e última categoria recorre a uma designação sintética que condensa, de modo descritivo ou simbólico, o tema do romance, como se verifica, por exemplo, em *Bolor* de Augusto Abelaira. (Raoul, 1980: 13-14)

Estes traços distintivos entre o diário real e o romance-diário não anulam, como é evidente, o reconhecimento do parentesco que aproxima ambas as formas:

Even after the diary novel became a self-conscious genre and authors showed an awareness that they were writing in a certain fictional tradition, this influence manifested itself. The nonfiction model was always present; even if many authors of diary novels had no intention whatsoever of faithfully imitating the nonfiction counterpart, it was, and is, hardly possible to write a narrative in the first person with a day-to-day time structure and no fictive reader and remain unconscious of the congruence of this form with the form of the diary. Consequently, diary novels have always had something to do with what the authors thought real diaries were. (Martens, 1985: 25)

Deste modo, há elementos paradigmáticos no romance-diário que são cuidadosamente selecionados e decalcados do diário genuíno. A *persona* do próprio diarista ficcional é modelada a partir de alguns traços julgados invariantes nos diaristas reais: normalmente, o diarista ficcional é inteligente e sensível, propenso à introversão e à alienação social, misantropo, com cerca de trinta anos; no caso de o diarista ser

mulher, não é infrequente que ela se encontre enclausurada num casamento que a oprime ou seja vítima de preconceito social (Abbott, 1984: 15-16).

No romance-diário, o núcleo efabulativo é restrito, tal como no diário real, e resume-se, habitualmente, ao ritual da escrita e às derivas reflexivas ou à deambulação mental:

He writes. He paces the room. He gazes out of the window and meditates upon those passing below. At least once in the course of his entries, he looks in the mirror and describes what he sees there. He walks the city streets. He falls in love, or fails to. He falls ill. There is a good chance he will die by his own hand. (*ibidem*: 15)

À semelhança do que acontece no diário real, o diarista encontra-se normalmente confinado a um microespaço solipsista, onde se sente protegido e seguro. Porém, no romance-diário, este espaço é normalmente descrito com notável minúcia e congrega elementos simbólicos, o que não acontece no diário real: o diário é escrito numa pequena secretária, no interior de um quarto modesto que, em regra, não dispensa um espelho e uma janela (*ibidem*: 15). Esta materializa um elemento simbólico crucial neste *décor* da intimidade, na medida em que é sintomática da ligação do diarista ao mundo exterior:

However, the window certainly also has a metaphorical potential and offers a view onto the world from which the diarist has withdrawn in order to reflect in private on his or her position in the world. Hence the symbolic importance of the view being of the city, the locus of social activity. Yet while the window might mark both the physical and metaphorical boundaries between public and private, between outside and inside, it is itself not neutral. [...] it's a framed view. [...] the diarist of necessity has only a partial view. (Hassam, 1993: 79)

Por sua vez, o espelho figura a imersão introspectiva do diarista no seu mundo interior, através da sua própria imagem refletida:

The mirror [...] is the counterpart of the window, ostensibly giving a private image of the diarist in the same way as the window ostensibly gives a view of the world outside. However, in the same way as the window is framed by subjectivity of the observer and sets up a dialectical reversal, the frame of the mirror counteracts the privacy of self-analysis and gives a view of the subject as Other. (*ibidem*: 80)

Por vezes, surgem outras notações na narrativa, tais como a deterioração do diário – o diarista pode, por exemplo, adormecer em cima do caderno e danificar

irremediavelmente algumas páginas –, ou a intromissão inopinada de outros – alguém encontra o diário e lê-o.

Segundo H. Porter Abbott, o romance-diário revela uma tripla funcionalidade – simultaneamente mimética, temática e temporal –, acumulando ainda uma outra – a reflexiva – que retoma do diário. Quanto à potencialidade mimética (Abbott, 1984: 18-27), o facto de um autor escolher o diário como modelo compositivo para uma obra ficcional permite-lhe instituir um efeito de real, através de uma escrita aparentemente espontânea que renuncia ao artifício literário. Desta forma, o autor propõe ao leitor uma espécie de acordo tácito: o leitor submete-se a este jogo de ilusão, suspendendo voluntariamente a descrença, e aceitando o que o narrador relata como se fosse real ou verdadeiro; por sua vez, o autor compromete-se a elidir a sua presença, como se o narrador fosse realmente o autor, esforçando-se por se subtrair a qualquer tipo de intromissão.

Para atingir este objetivo, o autor é, muitas vezes, forçado a recorrer a um editor fictício, a um *post-scriptum*, à reprodução de uma conversa ou à transcrição de uma carta – tornando audíveis outras vozes que não a do narrador –, de modo a esclarecer as circunstâncias que iluminam o enredo do romance, apresentar uma justificação para escrever ou terminar o diário, explicitar o motivo da sua publicação, etc. Para serem aceites como reais, todos estes pormenores devem ser objeto de uma explicação verosímil, sendo que, neste âmbito, um dos mais prementes é, seguramente, a justificação da publicação.

É de salientar que o conceito de diário íntimo, como já referido, é indesligável da pressuposição de mistério e de secretismo que subjaz à sua escrita e da prerrogativa da inviolabilidade, apesar de, no decurso do século XX, se ter vulgarizado a prática de escrever diários com a intenção prévia de publicá-los. No entanto, no romance-diário, o diarista insiste normalmente na natureza íntima e pessoal dessa autorrevelação, temendo mesmo a sua profanação. Assim, é imperativo que o autor se esforce por congeminar um pretexto convincente para a sua publicação, porque esse é, como se torna óbvio, o seu objetivo²⁷. Com frequência, a introdução de um narrador-editor, que afirma ter herdado um manuscrito de inegável valor literário ou documental, ou que nele reconhece a possibilidade de retificar a imagem de alguém que lhe era querido, pode legitimar o ato de publicação. Supõe-se, pois, que o leitor está a ler um diário íntimo,

²⁷ Seguindo Trevor Field, lembremos o óbvio: “whereas a real diary may or may not be written with a view to publication, a diary novel most certainly is written with that end in mind”. (Field, 1989: 21)

que não pertence a quem assumiu a incumbência da sua divulgação. Nestes casos, o romance-diário decalca explicitamente o motivo romântico do “manuscrito encontrado”. Como refere Maria Fernanda de Abreu, a exploração deste expediente apresenta, na ficção romântica, várias implicações significativas:

De facto, constitui um recurso técnico com funções múltiplas, tanto no plano da produção narrativa como no da recepção, entre outras a de dar um estatuto de verdade histórica à matéria narrada proporcionando, ao mesmo tempo, um estatuto de historiador ou de cronista ao autor; desta função primeira decorrem outras como a de o desresponsabilizar dos eventos e acidentes da história contada e a de criar um espaço distanciador que permite ao narrador-editor exercer, por um lado, um vigilante controlo da matéria narrada e, por outro, expressar livremente os comentários críticos que aquela lhe suscita. (Abreu, 1997: 302)

Um outro dispositivo mimético que institui o sentimento de confiabilidade é a descrição do aspeto físico do diário, normalmente um caderno sóbrio, simples, para não atrair atenção indesejável, ou com algum sistema de segurança como fecho e chave. Além disso, o diário ficcional pode também apresentar um estilo de escrita com abreviaturas, símbolos e nomes codificados ou designados por maiúsculas, por forma a preservar o secretismo²⁸.

O mimetismo pode, no polo oposto, estatuir a paródia ou a distorção humorística dos elementos constitutivos do diário:

While these parodic diaries certainly contain a great deal of humour in the form of exaggerated events or traits of character, most of the irony is at the expense of the characters themselves, so that the fundamental importance of the act of writing is seldom used to advantage. (Field, 1989: 131)

Quanto à funcionalidade temática (Abbott, 1984: 24-27), ela potencia o isolamento e a autorreflexão, não apenas do narrador, no seu quarto, com a janela aberta sobre o mundo e o espelho direcionado para dentro de si, mas também do leitor que fica enclausurado no universo interior do narrador-protagonista. Esta peregrinação no interior da mente do diarista precipita, por via translata e projetiva, momentos de autopercepção para o leitor.

²⁸ Este artifício mimético tem de ser usado com alguma precaução, pois, caso contrário, o texto poderá tornar-se ininteligível para o leitor: “Turning to linguistic style, few fictive diaries adhere to abbreviated or disjunctive diary style. The most obvious reason for this is that a diary in abbreviated style is difficult to read, the reader having continually to supply a context by which to hypothesize those elements of discursive grammar which have been omitted or abbreviated”. (Hassam, 1993: 37)

A expressão do tempo (*ibidem*: 27-37) no diário reporta-se, sobretudo, ao presente, estatuinto um efeito de imediatismo e instaurando a ilusão no leitor de que é verdadeiro comparsa do narrador, partilhando, em simultâneo, das suas experiências. Uma das possibilidades mais atraentes da exploração dos códigos temporais na ficção diarística reside no efeito de *suspense*:

The diary novel gives the author the opportunity of letting the narrator and the reader come up against the action of the novel simultaneously, or at least experience its future happenings with the same degree of uncertainty. The fiction in a diary novel is both narrated and experienced gradually. The narrator's epic situation does not give him any all-embracing and definitive retrospective view over the events covered by his story, but only some short, concentrated, frequent backward glances. (Romberg, 1962: 43)

O *suspense* é também criado através das expectativas geradas em torno do futuro; para esse efeito, é usada, com frequência, a figura do editor que, por exemplo, revela alguma fatalidade que vem interromper abruptamente o diário, a danificação irreparável do manuscrito ou, mais drasticamente, a morte do diarista.

Uma outra estratégia de suspensão diegética consiste na intermitência das entradas diarísticas, podendo separá-las intervalos temporais consideráveis:

The day-to-day aspect does not imply a daily record, [...] and intermittent gaps of days or even months may also be exploited precisely in order to show that the fictional diarist is absent-minded, physically absent, upset, ill, or any one of a host of other things. (Field, 1989: 7)

O discurso temporal do diário pode também optar por instituir um efeito estático, através da dilatação digressiva ou meditativa, em momentos específicos do relato. Neste caso, o diarista, avassalado pelo tumulto emocional, suspende todo e qualquer tipo de ação ou progresso na linha narrativa e deixa-se conduzir pelo imediatismo do momento presente, num processo inverso ao da instauração do *suspense* narrativo:

This basic difference is what causes a reversal of temporal function in the diary structure. Suspense, which is an aggravation of the experience of time, is replaced by the experience of timelessness, because the feelings of the subject have become emancipated from the action. (Abbott, 1984: 34)

Por último, o romance-diário herda do diário a função reflexiva, concretizada por meio da projeção do autor na instância do diarista ficcional, convertendo-o numa espécie de ensaio experimental para a vida real, “a kind of laboratory in which the real

author examines the behavior of his or her medium in the course of a day-to-day living” (Abbott, 1984: 50). Esta inclinação reflexiva do romance-diário coexiste com a sua vocação catártica, extensiva não só ao autor, mas também ao leitor que vive, por interposição vicária, a vida do próprio diarista.

Apesar desta funcionalidade múltiplice, a crítica literária não tem sido indulgente em relação ao romance-diário. Por exemplo, para Philippe Lejeune, o diário íntimo inequivocamente “repudiates fiction” (Lejeune, 2009: 205). Deste modo, na definição que este ensaísta propõe de “diary novel”, é indisfarçável o seu preconceito desqualificante:

[...] it is a hybrid creation trying to reconcile two contrasting aesthetics. The diary-novel is based on what I will call a series of “effets de journal” [...], effects that by their very intent point to the text as fiction. No one who knows the diary could be taken in by it, and in any case that is not what fiction is aiming for, any more than a theatre director is trying to take you in by using one tree to represent a forest. (*ibidem*: 207)

Para Lejeune, o romance-diário apenas consegue imitar pormenores fortuitos de menor relevância do diário, como a extensão, as repetições, as pistas implícitas de leitura, a informação lacunar, etc. No entanto, as maiores diferenças residem, por exemplo, no facto de que, enquanto o diarista genuíno é humilde e não visa a apreensão absoluta do mundo, o autor do romance-diário controla demiurgicamente todo o universo em que se inscreve o diarista ficcional. O nó distintivo reside no facto de que o diário nunca vislumbra o fim e, inversamente, “that is the crux” do romance-diário:

A real diary is always written without the knowledge of where it will end. A diary-novel is always written to lead to the ending. (Lejeune, 2009: 207)

No entanto, apesar da pertinência do comentário de Lejeune, insista-se que o objetivo do romance-diário não é, de forma alguma, “copiar” o diário e ludibriar o leitor, mas antes propor-lhe um jogo ficcional ao qual ele se submete como resultado de um pacto consciente, para o qual transparentemente reenviam as indicações paratextuais. Aliás, como refere Valerie Raoul, o romance-diário não pretende replicar o diário, mas antes explorar as potencialidades decorrentes das suas convenções sémico-formais para percorrer novos trilhos de expressão romanesca:

The novel does not in fact imitate the diary. It cannot reproduce the real diary-situation, and it does not need to reproduce its effects, since it is not a fake. Rather, it subjugates the diary conventions to

those of the novel. [...] The reader must detect the novel, but also the dominant code of the novel. It is because he knows he is reading a novel that he will seek a 'global meaning', which he would not expect in a real journal. (Raoul, 1980: 10)

Deste modo, tomando estes aspetos em consideração e arredados os preconceitos, será possível apreciar a superior mestria técnico-compositiva dos romances-diário, alguns dos quais integram o elenco de obras emblemáticas do século XX. É, por exemplo, o caso de *The Golden Notebook*, de Doris Lessing, onde a autora, socorrendo-se de uma sintaxe justapositiva, congrega quatro diários, correspondentes aos distintos domínios existenciais do protagonista, sinalizando cada um a cor diferente – um preto, para a sua vida profissional; um vermelho, para as suas tomadas de posição políticas; um amarelo, para a sua vida sentimental; e um azul, para os acontecimentos quotidianos. Na obra, surge um quinto diário – o caderno dourado, sùmula dos restantes livrinhos – que reunifica as diferentes parcelas fragmentadas da vida da diarista, permitindo a (re)construção da sua identidade.

Assim, depois desta breve prospeção teórica dos antecedentes genológicos do romance-diário, da determinação da sua trajetória diacrónica e da inventariação dos seus traços distintivos, importa agora verificar a sua incidência no campo literário português, dando testemunho de algumas das suas mais significativas manifestações.

2. EMERGÊNCIA E MODULAÇÕES DO ROMANCE-DIÁRIO NO CAMPO LITERÁRIO PORTUGUÊS: CONTRIBUTOS PARA UMA CARTOGRAFIA

2.1 UMA ARQUEOLOGIA APROXIMATIVA – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Depois de estabelecidos os pressupostos genológicos e as constâncias temático-processuais do romance-diário, propõe-se, neste capítulo, uma indagação das origens e consolidação deste subgênero no campo literário português.

Este processo, que aqui se escolheu descrever como "arqueologia aproximativa", foi bastante moroso, já que, muitas vezes, a menção de "Diário" é usada para designar impropriamente livros de memórias ou obras de índole heterogênea que não são consonantes com a configuração temático-formal do romance-diário. Existem, inversamente, outros títulos que, não evidenciando à partida a sua vinculação ao gênero diarístico, dele representam inequívocas concretizações. Para além desta prospeção das pistas titulares, revelou-se indispensável uma análise dos restantes elementos constitutivos do aparato paratextual, de modo a discernir o registo diarístico genuíno da sua recriação ficcional, tarefa nem sempre fácil.

Esta investigação das origens torna, no entanto, imperativas algumas considerações prévias. Na ausência de um repertório que pudesse fornecer um ponto de partida para esta pesquisa, a procura e seleção de textos iniciou-se, sobretudo, pela recolha de títulos que indiciassem a inclusão da obra em questão na categoria do romance-diário. Foram inúmeros os títulos coligidos, a que se seguiu uma longa e laboriosa verificação de conjecturas de gênero, obra a obra, no propósito de rastrear os vestígios do romance-diário em Portugal.

As limitações de tempo e de estrutura, implicaram, obviamente, que não fossem objeto de discussão circunstanciada todos os textos coligidos, mas o elenco que se

apresenta nas páginas que se seguem é o resultado de uma seleção que se pretendeu criteriosa e representativa. Convém referir que o principal critério subjacente a este exercício de seleção crítica de um *corpus* ilustrativo foi o da diversidade morfológica e estrutural dos textos, no propósito de facultar uma panorâmica crítica da complexidade de procedimentos e estratégias técnico-compositivas do romance-diário. Deste modo, são repertoriados autores e textos que ocupam posições dissimilares no cânone literário, uma vez que nem sempre foi possível – ou sequer desejável, em função da impressionante fortuna paraliterária do diário ficcional – considerar como critério exclusivo a notoriedade ou representatividade canónica das obras e dos seus autores.

Para além destes fatores, é importante referir também que a abordagem que aqui se propõe privilegia a estrutura do diário ficcional, a sua significação e relevância formalizante no contexto de cada obra considerada, com a consequente – e assumida – secundarização de outras dimensões do texto que, conquanto relevantes, manifestamente exorbitam o objeto deste estudo. Foram ainda destacados, sempre que possível, os fatores de originalidade e ineditismo na exploração dos diversos ingredientes temáticos e técnico-narrativos que confluem no diário ficcional.

Nesta cartografia possível, foram considerados não apenas romances em forma de diário, configurando narrativas autónomas, mas também formas narrativas breves, como novelas e contos, ou, em alguns casos, sempre que tal foi considerado relevante, até mesmo excertos de diários ficcionais interpolados em narrativas de estrutura convencional, porquanto é indiscutível que as diferentes estratégias de exploração ficcional do diário contribuíram decisivamente para a evolução, autonomização e mutação evolutiva do romance-diário entre nós.

Com este mapeamento crítico e seletivo da *fortuna* do romance-diário – desde o momento da sua emergência aos estádios de secundarização e modulação do subgénero –, visa-se, pois, estabelecer alguns marcos cronológicos que poderão balizar estudos posteriores, salientando, contudo, que não foram incluídas neste capítulo referências às obras que serão objeto de análise aprofundada nos capítulos subsequentes.

Esclarecidas estas diretrizes metodológicas, passaremos a apresentar os dados recolhidos que, sem aspirarem a qualquer exaustividade, pretendem apenas dilucidar a trajetória diacrónica do romance-diário, que, como veremos, foi percorrendo rumos distintos e evoluindo para diversas concretizações literárias.

Não será, pois, inoportuno recuperar, a propósito da linhagem genológica apresentada, o modelo teórico proposto por Alastair Fowler, relativamente ao

desenvolvimento dos géneros (neste caso, subgénero) literários. Apesar das consabidas limitações que têm sido apontadas a este modelo de inspiração biologista, a história do romance-diário reedita, em grande medida, as fases evolutivas apontadas por Fowler. Alastair Fowler distingue um estágio inaugurante de emergência do género: “During the first phase, the genre-complex assembles, until a formal type emerges.” (Fowler, 1971: 212) Neste momento, verificam-se várias tentativas de experimentação temática e formal do novo género, por parte de um ou vários autores, durante um período mais ou menos alargado. Em seguida, numa segunda etapa evolutiva, o género passa a ser reconhecido como modelo e começam a suceder-se as obras que replicam a sua estrutura modelizante, conduzindo à sua ampla difusão, passando a constituir: “a form that the author consciously bases on the earlier primary version”. (*ibidem*) Apesar de Fowler reconhecer a possibilidade da “morte” de um género literário, salienta que, habitualmente, uma terceira fase de modulação impede a sua extinção, possibilitando a sua sobrevivência por via da metamorfose temático-formal:

But its also possible to distinguish a tertiary phase of development in many genres. This occurs when an author uses a secondary form in a radically new way. The tertiary form may be burlesque, or antithetic, or a symbolic modulation of the secondary. (*ibidem*)

O rastreio da evolução do romance-diário em Portugal permite detetar estes três momentos evolutivos, conforme tentaremos demonstrar em seguida, ressaltando, porém, que esta é obviamente apenas uma proposta de síntese dos vários elementos recolhidos e que, como o próprio Fowler reconhece, “the three phases are not always very distinct. They may interpenetrate chronologically and even be in doubt within a single work.” (*ibidem*)

A reconstituição da história matricial do romance-diário em Portugal conduziu-nos, assim, ao final do século XIX e aí iniciaremos a nossa jornada.

2.2 A EMERGÊNCIA DO ROMANCE-DIÁRIO EM PORTUGAL

2.2.1 GUIOMAR TORREZÃO E O “DIÁRIO DE UMA COMPLICADA: “COMPANHEIRO DISCRETO E MUDO”

No século XIX, como sublinhámos já na primeira parte deste trabalho, manter um diário era uma prática corrente, legitimada por uma herança romântica e encorajada por uma crescente difusão de hábitos de leitura de diários. Sobretudo as mulheres, privadas de uma voz pública e da possibilidade de exprimirem as suas angústias e sentimentos na primeira pessoa, encontraram no diário um reduto de confissão íntima e um espaço inviolável de enunciação.

Esta popularidade do género diarístico catalisou a procura de novos rumos expressivos e permite compreender o fenómeno de apropriação das características formais e temáticas do diário por parte da ficção narrativa e, nesta modalidade de criação diarística, foram também as mulheres que mais assiduamente impulsionaram este formato inédito de expressão íntima. Emancipado de convenções rígidas, o diário ficcional oferecia à mulher a possibilidade de assumir a sua voz especificamente feminina e de articular a sua experiência interior, numa sociedade severamente patriarcal que sistematicamente a inibia.

Em Portugal, a prospeção das origens do romance-diário conduziu-nos à figura de Guiomar Torrezão (1844-1898). Ainda que se rastreiem alguns textos anteriores designados como “Diário” ou “Jornal”, Guiomar Torrezão foi, provavelmente, a primeira autora que, entre nós, cultivou a *forma* do diário interpolado nos seus contos, singularidade que acumula com a circunstância de ter também sido a primeira escritora profissional em exercício em Portugal. (Jesus, 2005: 484)

A precariedade da sua situação familiar, motivada por uma prematura orfandade, compeliu Guiomar Torrezão a prover sustento para a família, constituída pela mãe e pela irmã, recusando o destino natural que, nestas circunstâncias, lhe estaria socialmente reservado – um casamento vantajoso. Dedicar-se, então, a múltiplas atividades profissionais no domínio das letras: dá explicações, faz traduções e cultiva, sobretudo, a escrita, adotando pseudónimos masculinos, assim impondo a sua voz numa arena literária de sólidas fundações patriarcais. Escreve para diversos jornais e periódicos, o

que justifica o caráter disperso e rarefeito da sua obra, estreitamente relacionada com a sua atividade de periodista.

Ainda que se assumia como mulher trabalhadora e independente, Guiomar Torrezão parece, na sua obra, exprimir um paradoxal conformismo em face das convenções sociais que não hesita em replicar. A esta aceitação acomodatória não será estranha a necessidade de agradar a um público de quem depende para sobreviver, como, aliás, oportunamente reconheceu Fialho de Almeida:

Guiomar Torrezão ficou sempre nas dependências das leituras da véspera na contingência das modas, isto é, subalternizada às flutuações de gosto de gente grosseira, principal clientela dos jornalinhos, dos almanachs e pequenos livros de narrativa e impressão, que ella, para viver incessantemente produzia. (Almeida, 1924: 193)

No entanto, apesar desta aparente convivência com uma *doxa* social que questiona ou recusa, a autora insinua algum distanciamento irónico que “traz um cunho de maldade borboleteadora”, “combatividade pamphletaria e uma audácia capaz de batalhar” (*ibidem*: 194), características que têm sido consideradas como pré-feministas. (Namorato & Rector, 2005: 17)

Estes sintomas difusos de resistência convertem a obra de Guiomar Torrezão num caso singular. Conhecendo as tendências literárias europeias da época (Magalhães, 1987: 180), a autora ensaia novas formas de expressão como o diário, o que, por si só, assinala uma tentativa de instabilizar os imperativos sociais que, ao abrigo da legalidade, confinavam a mulher a uma silenciosa passividade:

The idea is that if no one listens to women writing in old traditional forms, then she must necessarily use new forms that allow her to speak in her own voice about the things that matter to her. To this end, women have experimented with literary forms such as diary. (Ribeiro, 1990: 5)

Em 1873²⁹, Guiomar Torrezão publica *Rosas Pallidas*, uma coletânea de contos, da qual destacamos o conto de inspiração sub-romântica “Amor de Mãe”, onde a autora parece pretender averiguar a reação do público ao caráter inovadoramente ficcional do género diarístico. Neste conto, que se estende por cerca de quarenta páginas, distribuídas por oito capítulos e uma conclusão, encontramos uma secção que se singulariza pela sua centralidade polarizadora na obra. Com efeito, o capítulo IV,

²⁹ As referências que faremos a esta obra reportam-se à 2ª edição, dada à estampa em 1877.

intitulado “Jornal de Fernando”, de maior extensão sintagmática, assume a forma de diário, constituído por cerca de dez entradas datadas.

Nos primeiros capítulos, encontramos duas mulheres, Ana e Maria, que dialogam sobre Fernando. Maria confia à sua tia as suspeitas que o comportamento errático do primo, antes indefetível amigo de ambas, lhe suscita. Ana tranquiliza a sobrinha e insiste para que esta se recolha, após o que sai furtivamente de casa. A perplexidade de Maria avoluma-se. Decide descobrir “a verdade” e começa por investigar se, entre os pertences do primo, alguma pista a pode ajudar a deslindar o enigma, até que acaba por “descobrir, escondido debaixo do travesseiro do Fernando, um rolo de papéis. Correu para ele, apertou-o nas mãos convulsas, abriu-o trémula e palpitante, começou a leitura.” (Torrezão, 1877: 212)

Sublinhe-se que, neste passo, é revelado o local onde Fernando oculta o seu diário, estilema recorrente na tópica narrativa do romance-diário. A sua comparência explica-se, não só pelo facto de o diário se tratar de um registo íntimo e privado que não deve ser lido por ninguém, mas também por constituir um dispositivo de verosimilhança e uma estratégia que permite gerar expectativa diegética. Nesta novela, em particular, o diário é guardado no *quarto* da personagem, cenário emblemático do isolamento e de reflexão pessoal, mais particularmente debaixo do seu travesseiro, cúmplice fiel e infalível confidente noturno que, neste caso, se converte em guardião dos dias de Fernando.

Descoberto o diário, o narrador, numa tentativa inequívoca de promover o acesso do leitor ao espaço privado de Fernando, interpela-o diretamente, exortando-o, num procedimento metaléptico, a juntar-se a Maria: “Se lhe parece, leitor, acompanhemo-la” (*ibidem*: 212). Apresentado em formato de diário, este capítulo IV pode considerar-se uma micronarrativa que permite aceder à versão dos factos, segundo Fernando. Este minidiário compreende, assim, três momentos, sendo o primeiro deles constituído pelas primeiras quatro entradas, o segundo pelas duas entradas seguintes e, por fim, uma última sequência que inclui as últimas quatro entradas diarísticas.

As primeiras quatro entradas reportam-se ao passado de Fernando, no decurso do qual este evidenciava um comportamento normal, confirmando as palavras das duas mulheres sobre o seu amigável desvelo e os projetos de futuro com Maria. É de salientar que, na primeira entrada, datada de 26 de janeiro, o diarista justifica o início do seu registo diuturno, cognominando-o de “páginas da minha vida”:

Começo a escrever estas páginas da minha vida em um dia bem
solemne: Faz hoje annos minha mãe. (*ibidem*: 213)

Num segundo momento, que congrega as entradas de 9 a 20 julho, o registro de Fernando, no seu diário, permite intuir que as suspeitas de Maria são efetivamente fundadas, verificando-se um crescendo de intensidade dramática, ainda que não seja revelado o móbil da sua drástica transformação comportamental. Retomando a escrita, no termo de um interregno calendar de quatro meses, o diarista preocupa-se, num gesto narrativo insistente, em justificá-lo: “há muito tempo que não escrevo aqui, que não converso a sós com a minha consciência. Tenho medo!” (*ibidem*: 216). Note-se que a escrita do diário é perspectivada por Fernando como um exame de consciência ou um ato de contrição que, em resultado das suas más escolhas, se traduz num exercício emocionalmente dilacerante.

Nas restantes quatro entradas do diário, Fernando confessa a sua paixão por uma condessa, mulher-fatal que o levou a envergonhar-se da sua condição social e a desleixar o seu ofício honesto de estucador, para se deixar enlear nas teias sediciosas do jogo. Refere também a suspeita atemorizada de ser perseguido de noite por um vulto que, em muito, se assemelha à sua mãe.

Desta forma, independentemente do rumo que a narrativa tomará a partir deste momento, o diário perpetua um efeito de *suspense* que concita a cumplicidade do leitor. Por um lado, satisfaz a sua curiosidade, na medida em que o narratário se encontra irmanado com Maria na tentativa de resolução do mistério e acede à verdade ao mesmo tempo que a personagem. Por outro, gera um sentimento de empatia com a tragédia pessoal de Fernando, devido à patética sinceridade da sua confissão.

Depois desta incursão pioneira no terreno da diarística ficcional, Guiomar Torrezão revisita o subgénero, anos mais tarde, em 1894, dando à estampa um conto, integralmente apresentado em forma de diário³⁰, sob o título “Diário de uma Complicada”.

³⁰ Trata-se de uma coincidência curiosa, se nos lembrarmos que aquele que consensualmente é considerado o primeiro diário ficcional, o conto “Journal of a Sober Citizen”, foi originalmente publicado no *The Spectator*, em 1712. Em Portugal, aquele que parece constituir também o primeiro conto, em forma de diário, foi inicialmente difundido num periódico, tendo sido incluído no *Brinde aos Senhores Assignantes do Diário de Notícias* (em 1894). Em 1897, este conto é integrado numa coletânea intitulada *Flávia*.

Este “conto-diário”³¹, que parece constituir a manifestação pioneira do subgénero, marca assim o início do percurso da *diary-novel* em Portugal. É composto por cerca de quarenta entradas, compreendidas entre 7 de janeiro e 30 de agosto, de um ano não identificado. Logo na primeira entrada, a diarista justifica a sua decisão de inaugurar e manter um registo íntimo quotidiano:

Janeiro, 7... Ninguém me compreende, e eis-ahi porque resolvi confiar ao meu jornal, um companheiro discreto e mudo que reduzirá a cinzas os segredos que lhe entregarem, o estado da minha alma. (Torrezão, 1894: 43)

A diarista declara padecer de um abatimento anímico, com alterações caprichosas de humor, que parecem não ter explicação e são, para o vulgo, enigmáticas, e que, na realidade, constituem traços sintomáticos do culto finissecular da personalidade mórbida ou bizarra. Por este motivo, este amigo “discreto e mudo” é o único que a poderá ouvir sem julgar, nele podendo verter, sem medo de recriminação, os seus sobressaltos de alma. Além disso, a diarista reconhece também a esta contabilidade quotidiana uma função catártica e terapêutica, contribuindo para amenizar a sua inquietação íntima, receita, aliás, prescrita por Amiel, expressamente referido pela diarista³², que se assume como leitora compulsiva de diários e em cuja obra terá, porventura, colhido a inspiração tutelar para iniciar o seu próprio registo de intimidade.

O diário serve também para que esta jovem “complicada” possa clarificar uma psicologia conturbada por via da reflexão ordenadora, como ela própria admite na entrada de 30 de maio, em que se lamenta por “há muito não fazer refletir no seu jornal as cambiantes do meu pensamento” (*ibidem*: 64-65).

Uma estratégia singular deste conto-diário consiste na forma subtil de apresentar a diarista, o que habitualmente é feito pelo recurso a um prólogo ou a um prefácio, que foram, neste caso, elididos. De facto, na ausência de um prefácio explicativo, seria difícil apresentar a diarista ao leitor, uma vez que, em sintonia com protocolos de estrita verosimilhança, se ela escreve de si para si própria, não tem por que apresentar-se ao

³¹ Embora conscientes das especificidades de estrutura e de procedimentos técnico-narrativos que singularizam o conto e o romance, mas levando em conta a constância dos traços semântico-processuais que definem o subgénero, optámos por adaptar a designação de “romance-diário” ao conto ou à novela-diário, em função da extensão sintagmática da obra considerada. Por exemplo, Lorna Martens opta por designar estas estruturas menores genericamente como “fictive diary”. Neste estudo, reservamos, contudo, essa designação para entradas diarísticas interpoladas num texto narrativo.

³² Uma característica comum aos diaristas é assumirem-se, em reveladora *mise en abîme*, como leitores de outros diaristas. Neste caso, a jovem assume a leitura e, sobretudo, documenta a notável fortuna, à época, dos recém-publicados diários de Amiel. A diarista alude à “doença da vontade, que Amiel nos descreve no seu estranho livro...” (*ibidem*: 46).

destinatário da sua confissão. No entanto, esta é uma exigência do leitor, que apenas deste modo fica habilitado a acompanhar o fluxo introspetivo da narrativa. Guiomar Torrezão resolve esta dificuldade de uma forma simultaneamente verosímil e engenhosa, através de pistas de leitura disseminadas nos fragmentos, integrando informações necessárias, de modo discreto e gradual.

Na primeira entrada do diário, a diarista lamenta-se pelo sentimento de incompreensão e acentua a sua solidão, inexplicável para os que a rodeiam, que nela reconhecem apenas a “filha única de um milionário [...] rica, bonita, adulada” (*ibidem*: 43). Na entrada de 2 de fevereiro, menciona que é esse o dia do seu aniversário e que completa vinte anos. Por último, inferimos que a diarista se chamará possivelmente Maria, a partir da transcrição de algumas falas, em estilo direto, em que outros se lhe dirigem como *Mimi* (*ibidem*: 58, 63) ou como *Mary*, como o faz o seu noivo britânico (*ibidem*: 60). No seu registo quotidiano, a diarista vai recorrendo a símbolos ou abreviaturas para se referir a outras personagens, um subterfúgio de dissimulação de identidade e uma estratégia de verosimilhança corrente na escrita do diário: a Baroneza***, o Lord W, a Lady P, etc.

Assim, a leitura deste diário permite reconstituir o retrato da jovem mulher burguesa do século XIX, cujas preocupações maiores gravitam em torno das *toilettes* ou das frivolidades mundanas que ocupam o seu quotidiano. No entanto, apesar da aparente futilidade desta jovem, encontramos alguns elementos, nesta cenografia estereotipadamente burguesa, que constituem índices de estranhamento. A diarista parece, por exemplo, enaltecer os méritos de uma boa educação. Encontramos um episódio em que o seu futuro noivo se lhe dirige em francês, que era a língua de aprendizagem previsível para uma jovem burguesa em Portugal, e ela responde-lhe, surpreendendo-o, em inglês, demonstrando o perfeito domínio dos dois idiomas. Para além disso, parece que o fator decisivo para a diarista escolher o noivo, preterindo muitos outros pretendentes, alguns até mesmo formados na reputada academia coimbrã, foi a admiração pela sua refinada educação britânica. Deste modo, de forma timidamente subliminar, o conto tematiza as vantagens decorrentes de uma educação esmerada, mesmo para as mulheres, o que nos reconduz à luta militante da própria autora em prol da educação feminina³³.

³³ Guiomar Torrezão era bem conhecida pela luta em favor da educação feminina que, aliás, lhe valeu muitos dissabores e inimizades. Um dos seus opositores foi Ramalho Ortigão que, numa das suas *farpas*, se lhe dirige direta e provocatoriamente, referindo que a educação de que as mulheres portuguesas

Também invulgar, à luz da mentalidade da época, é o repúdio que a diarista vai manifestando em relação ao matrimónio, sobretudo à medida que a data se aproxima, chegando mesmo, com repulsa veemente, a hiperbolicamente comparar a sua espera “à do condenado que espera [...] execução” (*ibidem*: 69). Depois deste crescendo de antecipação e pânico, a última entrada do diário, num remate reparador, cancela toda a antevisão disfórica relativamente ao casamento, como se a sua aversão fosse sintoma de uma patologia que o próprio casamento curou. Se, por um lado, este final quase decetivo vem mitigar a visão negativa do casamento (que a própria Guiomar Torrezão parece subscrever), a verdade é que, por outro, não podemos esquecer a necessidade de a autora agradar ao público para quem escreve, normalmente a mulher burguesa, cuja aspiração, por expectativa social, era contrair um casamento favorável.

No entanto, em virtude da profusão de entradas em que prepondera uma visão desqualificante do casamento e da dependência social e jurídica da mulher relativamente ao marido, é esta a impressão prevalecte, graças à eficácia expressiva das imagens criadas e do vocabulário estrategicamente selecionado, assim exercendo uma discreta forma de resistência. Porém, para se justificar perante uma sociedade patriarcal e intolerante, a autora coloca em cena uma personagem-diarista caprichosa e desequilibrada, exonerando-se parcialmente das consequências disruptivas desta silenciosa militância pré-feminista.

Embora as palavras seguintes de Monica Rector se reportem a uma outra obra da autora, elas são, com propriedade, também aplicáveis a este conto-diário:

A transgressão está, muitas vezes, no não dito, produzindo humor dentro do contexto temporal e espacial. Torresão, como escritora, tinha que limitar sua expressão verbal, para não ser criticada e até mesmo condenada. Ao expor uma situação, revela mais do que palavras poderiam expressar. Faz uso do discurso hiperbólico e de uma retórica desusada. (Namorato & Rector, 2005: 30)

Assim, Guiomar Torrezão usou, de modo precursor, a fórmula literária do romance-diário com notável eficácia pragmático-ideológica, rendibilizando as suas

precisam é a culinária, para os seus maridos serem saudáveis. No entanto, Guiomar Torrezão riposta à altura do seu adversário: “Guiomar Torrezão responde a Ramalho. E fá-lo de uma maneira muito «masculina», ou seja, através da pena, não num artigo, mas num livro. [...] O estilo é irónico, de desafio e de reprovação e o discurso cuidado, arrojado e com tantas farpas quanto as usadas por ele. Ou seja, coloca-se na mesma posição e ao nível do seu crítico, o que, na altura, correspondia a uma afronta. Utiliza, por isso, *pari passu*, os modos e os métodos do seu opositor, devolvendo a linguagem, o vocabulário, as expressões, as associações de ideias, as críticas, com uma mordacidade destruidora.” (Lopes, 2005: 512)

potencialidades expressivas, para, por um lado, caricaturar a sociedade burguesa da época, mas, por outro, problematizar a aceitação acrítica dos dogmas patriarcais relativos à educação e ao casamento.

2.2.2 RAUL BRANDÃO E O “DIÁRIO DE K. MAURÍCIO”: OS “PEDAÇOS D’ALMA QUE AHI VÃO”

Raul Brandão (1867 - 1930), herdeiro do espírito pessimista de *fin-de-siècle*, conferiu modelar expressão literária à imagem agónica de um universo social em ruínas, rompendo com tradições estético-periodológicas, traçando novos rumos na narrativa portuguesa e abrindo-a aos paradigmas de mudança europeus, na senda de Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche.

Um dos seus primeiros romances, *História d’um Palhaço*, dado à estampa em 1896, constitui uma obra transicional, de feição decadentista, questionando as estruturas literárias e o próprio ato de escrita, convertendo-se num marco importante, não só para a trajetória literária do próprio autor, como também para o panorama ficcional em Portugal, como bem acentua José Carlos Seabra Pereira:

Finalmente, lembremos que o extremo fragmentarismo estrutural de *História d’um Palhaço* e o difuso filosofar a que, sob o signo demasiado estreito do niilismo moral da época, se entrega Raul Brandão poderão ser características que prejudiquem a obra aos olhos do leitor dos nossos dias, mas eram esses mesmos caracteres que a tornavam em 1896 um passo importante no processo evolutivo da novelística nacional. (Pereira, 1981: 74)

Esta narrativa reveste-se de particular interesse no contexto deste estudo, na medida em que uma das suas secções centrais é constituída por um diário ficcional, atribuído a K. Maurício, personagem criada e desenvolvida por Raul Brandão com diligente minúcia, convertendo-a numa espécie de *alter ego*.

É oportuno salientar que K. Maurício surge, pela primeira vez, ao público leitor em 1892, no opúsculo *Os Nephelibatas*, assinado por Luiz de Borja, um pseudónimo para um autor coletivo que incluía também Raul Brandão. Este opúsculo apresenta, assim, um grupo de jovens “novistas” que repelia os constrangimentos realistas-naturalistas que modelavam o gosto literário. No folheto, aparecem como membros

deste grupo reformador personagens fictícias a par de autores reais, esbatendo as fronteiras entre realidade referencial e ficção literária. Em concomitância com o próprio Raul Brandão (coautor), surge, neste impresso, a figura de K. Maurício. Depois de advogar a autobiografia, a escrita do “eu”, como o rumo polarizador do campo literário, K. Maurício é referido como sendo o seu principal cultor:

O caminho em prosa estava também traçado: não se tratava já de escrever uma historia mais ou menos complicada, um estudo de varios personagens em meios diversos; um livro devia ser uma confissão, com um personagem unico, o auctor. – A autobiographia, bem simplificada, é em breves linhas a theoria d’Arte que me parece a mais simples, a mais natural, a mais humana.

Ninguém como K. Mauricio poz em pratica esta theoria de arte.
(Borja, 1992: 24)

Neste opúsculo, refere-se ainda a sua tendência para o insulamento misantropo, a sua tristeza patológica e a sua doença de medula. Da sua suposta obra intitulada *Confissão* são mencionadas a estrutura e a orientação autobiográfica. Neste momento, é referida a escrita regular pelo nefelibata de um diário, para onde atirava as palavras “n’um phrenesi, desalinhavadas, mas vividas.” (*ibidem*: 25)

Assim, neste texto, apresenta-se K. Maurício, pela primeira vez, como representante de uma modalidade inédita de expressão, mais simples mas mais autêntica, e como membro de um grupo consciente da decadência finissecular, onde autores de renome partilham com personagens de ficção um idêntico estatuto ontológico, num jogo intencional que esbate os limites entre ficção e realidade:

A representação do escritor como mito literário forja-se, portanto, n’*Os Nephelibatas*, por um lado, através de autenticação parodística da personagem fictícia que acumula e condensa os atributos finisseculares e, por outro lado, complementarmente pela ficcionalização de autores reais. (Viçoso, 1999: 80)

K. Maurício e o *Diário* vão surgir, novamente, no periódico *Revista d’ Hoje*, com a publicação assinada de alguns fragmentos em 15 de dezembro de 1894 e 7 de janeiro de 1895. Por fim, em 1896, Raul Brandão publica a *História d’um Palhaço*, subintitulada “A Vida e o Diário de K. Maurício”, que conhecerá uma segunda versão em 1926, sob o título de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*.

Esta segunda versão, analisada numa perspetiva global, evidencia uma superior qualidade estética e uma lógica estrutural mais consistente. Relativamente ao diário, a reescrita consistiu, sobretudo, na elisão de episódios e de personagens que ligavam K. Maurício a uma existência exterior (como o funeral de seu pai ou as reflexões que

expende sobre a mãe) para situar o nosso solipsista num plano estritamente etéreo e onírico, como se este não tivesse sequer família ou conhecidos. Por este motivo, apesar da quase unânime preferência dos críticos pela segunda versão da obra, neste trabalho será privilegiada a primeira versão do diário, uma vez que os expedientes de verosimilhança e de variedade tonal nele agenciados revestem interesse particular para este estudo. Será, deste modo, esta a versão-base para as reflexões e comentários que a seguir se apresentam, sem prejuízo de serem contemplados pormenores comparativos que venham a demonstrar-se pertinentes.

Antes de fazer incidir a análise no diário propriamente dito, merece referência o prefácio, cuja autoria pertence ao editor fictício da obra, que a assina como Raul Brandão, acrescentando-lhe a data de 1894, diluindo assim os ténues limites entre real e ficção. Além de editor, a “personagem” Raul Brandão surge no texto também como “narrador textual supletivo, que não abdica do direito de tecer os seus comentários e de suprir lacunas biográficas” (Reynaud, 2000: 27).

No texto original, em nenhum momento o editor revela como se tornou o herdeiro do espólio literário de K. Maurício, lacuna que preenche na versão reescrita:

Foi talvez feliz, foi decerto feliz êsse homem que acabou com um tiro na cabeça, deixando-me os seus papeis – notas, projectos, um diário, um esboço de novela e certas páginas singulares. [...]

Era uma criatura singular – posso eu dizê-lo que o conheci melhor que os outros, e que completei a figura pelos papeis que deixou. (Brandão, 1926: 12-13)

O editor dá, assim, à estampa contos, reflexões e páginas do diário desse singular K. Maurício, cuja escrita não se conformava aos ditames estético-literários da época, sendo regulada pelo livre fluir dos sonhos e pelo discurso caótico da intimidade, de tal forma que, neste prefácio, o responsável pela publicação chega a sustentar que ele não sabia escrever – pelo menos, não nos moldes convencionais. Apesar de tudo, a escrita de K. Maurício, ainda que aos “repellões”, conseguia fazer ouvir “o ruído abafado d’um coração a bater” (Brandão, 1896: 6). O efeito desta retórica confessional no leitor é tão pungente que, como sugere o editor, é como se o ouvíssemos presencialmente e despojado de artifícios:

Nada litterarias, mas vivas, humanas, as folhas do seu jornal, escriptas n’uma prosa soffrega e bravia dão-me a impressão de se estar a escutar um homem que falla a sós, que diz n’um monologo entrecortado e aspero, o que soffre. (*ibidem*: 7)

Raul Brandão, enquanto editor fictício, tenta também firmar a cumplicidade entre leitor e diarista, estabelecendo uma empatia comunicante entre ambos. Numa simulada, mas eficaz, estratégia de veridicção, ele próprio se questiona sobre a sinceridade da efusão:

Muitas vezes me pergunto até onde elle é sincero. Nem elle mesmo decerto o sabia. Cada um que tome d'este livro o que quizer...

O Diario, sobretudo, por vezes surprehende-me e revolta-me. Mas ponho-me a pensar: que importa que eu não o sinta? A mesma irritação com que eu leio estas paginas, não quer dizer que ellas são verdadeiras? (*ibidem*: 9)

Antes mesmo de reproduzir o “Diário de K. Maurício”, o editor acrescenta novos comentários ao diário, como se esta fosse uma unidade autónoma, sintaticamente independente da restante obra, e este o seu próprio prefácio. Estas notas preambulares do diário cumprem uma crucial função metatextual, na medida em que justificam e alertam o leitor para o carácter fragmentário, intimista e descontínuo do texto, esclarecendo-o ainda sobre o trabalho de editor que consistiu na seleção dos fragmentos, reclamando aquele a responsabilidade pelo eventual enfraquecimento da intensidade emocional e patética:

O “Diario de K. Mauricio” é constituído pelos pedaços de alma que ahi vão. É um monólogo destacado e rouco, com gestos bruscos pelo meio e idéas sem ligação, que se não sabe d'onde nascidas. Alguns pedaços eu córto: é que ha coisas que se não dão a publico [...] Esses corto-os e para mim os guardo: os outros ahi os publico, apesar de vêr que elles perdem o interesse, com que sangram aqui, n'este caderno de papel, n'estes rabiscos d'epileptico, que parece que têm vida e contam a sua dor. (*ibidem*: 33)

Mais uma vez, é retomada a questão da veracidade do conteúdo vertido neste documento da alma, para conquistar a confiança do leitor, advogando que “decerto que elle nem sempre foi sincero, mas n'este diario raro pensou que teria leitores.” (*ibidem*: 34) Assim, estas notas editoriais assinadas por Raul Brandão, bem como todo o trajeto de legitimação autoral anterior (no opúsculo e nos jornais), associados também a pormenores paratextuais³⁴, estatuem uma gramática de veridicção, que tem como propósito credibilizar a figura K. Maurício:

³⁴ É curioso verificar que, ao longo de toda a obra, no cabeçalho, onde usualmente se exhibe a atribuição autoral, é o nome de K. Maurício que figura, lembrando estrategicamente o leitor de que é a esta personagem que deve atribuir a autoria destes escritos. Um outro pormenor consiste na inclusão de uma errata final, onde se adverte o leitor para a existência de erros ortográficos, que este poderá corrigir facilmente durante a sua leitura, como se o editor enjeitasse a responsabilidade de interferir num texto tão íntimo, correndo o risco de adulterá-lo. Convém referir que não é possível afirmar se esta errata é da

Portanto, na Introdução (um misto de prefácio, carregado de alusões estéticas, e biografia visionária de K. Maurício), Raul Brandão, ao autenticar K. Maurício, num processo usual na literatura europeia pelo menos desde o século XVIII, produz mais um efeito de real (o estatuto vivencial do material narrado), mas descodificável no contexto lúdico já atrás enunciado. (Viçoso, 1999: 161)

Nesta primeira versão, o diário é composto por catorze entradas, cada uma delas integrando diversos fragmentos ou “pedaços d’alma”, marcados quer pela desordem da sintaxe discursiva, quer pelo espaçamento gráfico. Nenhum dos fragmentos contém datação, talvez porque, no plano de onirismo evanescente em que o sujeito diarístico se movia, a categoria *tempo* não fizesse sentido. Assim, ao longo do texto, vamos apenas colecionando algumas pistas temporais e espaciais, que marcam, sobretudo, a presencialidade e a simultaneidade do sujeito que narra com o que é narrado.

Logo na primeira entrada, o diarista expõe o seu drama interno, que justifica e conforma o seu estilo de escrita, porquanto pressente uma cisão entre o “sêr moral” e o “sêr physico”, que o conduz a uma negação de si próprio (“às vezes, quando me vejo ao espelho, recuso reconhecer-me” (Brandão, 1896: 37)).

Do diário de K. Maurício, de 1896, constam ainda embriões de contos, uma página de diário de Halwain, um velho *clown*, personagem de um conto seu, que perversamente decide enforcar no seu diário para não ter que continuar suportar a sua companhia. Quando compõe estes esboços literários, pretensamente ficcionais, o diarista intercala os seus próprios comentários entre parêntesis para separá-los do seu registo ficcional, numa tentativa de circunscrever, no plano sintagmático, o discurso pessoal e a criação efabulatória.

Muitas vezes, no diário, surge a interpelação de um “tu” ou de um “vós” não identificado, que poderá reconduzir-se a um dos muitos fragmentos da personalidade do diarista ou a qualquer um dos espectros fantasmáticos que o acompanham na sua solidão. Por vezes, interpela também “Maria” ou um “meu amigo”, instâncias cuja identidade permanece enigmática, na medida em que os fragmentos que lhes são dirigidos são vagos e inconsistentes.

responsabilidade do editor; no entanto, a forma polida do seu discurso e o facto de não ser habitual este tipo de comentário por parte das gráficas ou editoras autorizam a suspeita de esta ser da responsabilidade do editor fictício. Apesar de discretos indícios, estes são taticamente usados em apoio da criação de um aparato de verismo confessional.

Todo o diário é obsessivamente atravessado pelos sentimentos de ruína, de tédio, de sofrimento e dor, que encontram em K. Maurício um porta-voz de uma época, ou a expressão de uma consciência geracional:

A microbiografia de K. Maurício, o seu diário ou a sua ficção narrativa são exemplares do modo artificialmente verista de estar, sentir e pensar da “geração de 90”. O herói é uma figura insólita e singular marcada pela dor, o tédio e o sonho, e um paradigma literário – uma consciência infeliz e paradoxal onde o escritor (*eu*) e o grupo literário (*nós*) se podem olhar especularmente. (Viçoso, 1999: 167)

Anos mais tarde, em 1917, Raul Brandão publica *Húmus*, obra-prima do autor e texto emblemático incontestado da moderna ficção portuguesa. Compreensivelmente, a desqualificação crítica desta narrativa inaugurante justificava-se pelo que nela se revelava ostensivamente singular – e, portanto, radicalmente ilegível:

Eivado de contradições, quase desprovido de enredo, personagens, localizações espaço-temporais, enquadrado num horizonte de expectativas [...], marcado pelo romance realista, *Húmus* surgiu ilegível a diversas gerações de críticos. A forma de diário (cujo autor se confunde com Gábiru), com textos aparentemente autonomizáveis [...] levava a crítica a projectar tal “defeito” na vida psicológica do “próprio” autor: Raul Brandão seria “incapaz” de escrever um texto lógico. (Eiras, 2005: 77)

Porém, estudos recentes têm revalorizado o texto pioneiro de Raul Brandão, constituindo objeto de análise renovada por parte de vários investigadores, que têm revisitado os múltiplos problemas por ele suscitados. Uma das questões mais intrigantes prende-se com a sua classificação genológica. O romance parece replicar a estrutura formal de um diário, com uma disposição fragmentária e organizado em função de entradas datadas. Como sintetiza, a este respeito, Maria João Reynaud,

Tratando-se à primeira vista de um diário, a perplexidade aumenta: estaremos perante um diário íntimo, embora lacunar, que se abre à ficção pelo mergulho da imaginação nas profundidades insondáveis do ser? Ou perante uma narrativa ficcional “na primeira pessoa”, que se apropria da estrutura do diário íntimo para explorar os seus recursos? (Reynaud, 2000: 174)

Aliás, dentro deste “diário”, encontra-se, numa composição por encaixe, um outro da responsabilidade da personagem Gábiru. Os capítulos que lhe são atribuídos

são intitulados “papéis de Gabiru”³⁵, expressão que é usada habitualmente para designar escritos intimistas – em muito, idênticos aos capítulos do primeiro enunciador.

No entanto, apesar deste aparato formal, *Húmus* não se centra na intimidade do seu narrador, de quem pouco ou nada sabemos, mas detém-se na descrição lírico-grotesca de uma vila fantasmagórica, que o narrador parece dominar, e nos meandros da vida mesquinha dos seus habitantes. Assim, a própria questão da enunciação instabiliza a escrita diarística, anunciada pela estrutura:

Contudo, a situação de enunciação é paradoxal, uma vez que o “eu” da escrita diarística se apaga em favor de um narrador onisciente, que começa por descrever uma vila parada no tempo, onde “não se passa nada”. (Reynaud, 2000: 33)

Mesmo relativamente à notação temporal, esta parece revestir-se de um valor simbólico, muito distinto daquele que detém no diário canónico, na medida em que, em *Húmus*, apenas se finaliza a passagem de um ano e das estações que ciclicamente fazem emergir tanto a decadência e a putrefação, como a renovação e a vida:

Finalmente, referenciemos o tempo cíclico que a sucessão das estações, as metamorfoses das árvores ou da lua simbolizam recorrentemente – o próprio diário perfaz, aliás, um ciclo anual, pois inicia-se a 13 de Novembro e a última jornada tem a data de 30 de Novembro. É o tempo simbólico da decadência e da regeneração, da decrepitude e da renovação vegetal e cósmica. *Húmus* é atravessado por uma mitologia cosmogónica, segundo a qual o mundo tem ciclicamente de morrer para que possa haver renovação. (Viçoso, 1999: 343)

Deste modo, apesar de *Húmus* apresentar pontos de contacto com o romance-diário, a verdade é que a sua inserção nesta tipologia não é isenta de impasses e de problemas que, em grande medida, nos parecem insolúveis. Não obstante, esta narrativa não poderia deixar de ser referida neste estudo sobre o romance-diário, ainda que com as reservas teóricas que inviabilizam a aposição de qualquer rótulo definitivo a este (anti)-romance:

Se é possível inserir *Húmus* numa importante tradição de romances escritos sob a forma de diário íntimo, onde o factual e o ficcional se interpenetram até àquele ponto em que se torna difícil

³⁵ Os quatro capítulos constituídos pelos monólogos de Gabiru são atinentes à dramatização da fragmentação do *eu* e ao dialogismo interior que a manifesta. O lexema “papéis” tanto pode significar os manuscritos intimistas do duplo visionário, intercalados no diário do “autor”, como as múltiplas figuras que o *eu* exhibe perante os outros e si próprio. Por um lado, os “papéis” são a cena especular da cisão do *eu* – o lugar onde o sujeito se vê/escreve como o outro(s) – e do discurso plurivocal que o habita; por outro, o espaço de disseminação dos papéis sociais que assume. (Viçoso, 1999: 311)

separá-los, a verdade é que não podemos ignorar aquilo que resiste a uma catalogação que seria cómoda. (Reynaud, 2000: 182)

De qualquer modo, é importante lembrar que Raul Brandão foi um dos mais ativos nefelibatas, que pesquisavam novas formas de expressão literária, e a demanda de uma linguagem romanesca inédita poderá, em parte, justificar essa perplexidade classificativa. O que facilmente se atesta é o hibridismo da obra, onde confluem matizes romanescos, dramáticos e líricos. Neste diário, não predomina, de facto, um registo intimista, mas nele se delineia o retrato de uma vila, cuja existência é ela própria questionável, na medida em que parece consubstanciar a metáfora projetiva da decadência e ruína interiores. Os fragmentos decorrentes desta visão estilhaçada e estilhaçante parecem unificar-se na estrutura diarística, conferindo-lhe, deste modo, uma lógica construída no e pelo discurso:

A composição macro-estrutural de *Húmus* – capítulos, títulos de capítulos, bloco com ou sem data dentro de cada capítulo, atribuição de autoria narratológica a cada bloco ou conjunto de blocos –, não obedece a qualquer lógica intrínseca detectável a não ser a de construir a aparência de lógica que possibilita simular o romance. (Mourão, 2000: 397)

Assim, como ficou evidente na referência a estas duas narrativas (embora elas não sejam as únicas), a ficção brandoniana recorre, com sintomática frequência, à dicção intimista e ao formato diarístico.

2.2.3 JOÃO DA ROCHA E *MEMÓRIAS DE UM MÉDIUM: EXCERPTOS DE UM DIÁRIO*: “CONFISSÃO DAS ANCIAS E DOS TERRORES”

Não muito depois, João da Rocha (1868-1921) prosseguiu a exploração das potencialidades ficcionais do diário. O autor, que convivera e colaborara com autores como Raul Brandão³⁶ e António Nobre, deu à estampa, em 1900, *Memórias de um*

³⁶ Raul Brandão, que, como vimos, também ensaiou os códigos expressivos da ficção diarística, era amigo pessoal de João da Rocha. Num número da revista *Portvcafe*, em homenagem a João da Rocha, Raul Brandão escreveu um texto elucidativo do carácter místico do seu amigo, bem como das suas potencialidades não exploradas: “Tenho diante de mim a figura desse homem modesto e apagado, de olhos explodindo azul como duas granadas, que os seus amigos conheciam pelo nome de *Frei*. Tenho-o diante de mim, já um pouco obeso ao fim da vida, e interrogo-o:

– De que te serviu viveres uma existência de estudo e de trabalho? Desapareceste quasi sem ninguém dar por ti. Sabias tudo – e ignoraste o principal. Triunfaram e exibiram-se os que não valiam o pó dos teus

Médium: Excerptos de um Diário. Pelas suas indicações temáticas e remáticas, o título deste romance é, como se compreende, particularmente revelador. Por um lado, anuncia ao leitor a característica distintiva do diarista, prefigurando, logo à partida, o conteúdo preponderante deste romance-diário – a mediunidade³⁷. Por outro, o título congrega duas menções classificativas da obra, convocando dois subgéneros da literatura autobiográfica: as “memórias” e o “diário”. Embora, como já oportunamente salientámos, a fronteira que delimita os subgéneros autobiográficos seja, por vezes, imprecisa, neste caso facilmente se deduz, pela datação, pelo carácter fragmentário e parcelar dos troços narrativos e pela escrita do *hic et nunc*, que se trata, de facto, de um diário. Porém, o uso do descritor de subgénero “memórias” explica-se, provavelmente, pelo facto de que se, enquanto diário, este serviu ao diarista, Germano, para registar o seu suplício, já para o editor do texto a função da publicação do diário é a de justificar o comportamento do amigo, dando a ler, em registo testemunhal, o seu tormento, funcionando, deste modo, como *exemplum*:

Legou-m’a, neste atormentado diário, para que eu vol-a mostre, tragica e nua. Ahi a tendes. Olhae-a bem, nesta veronica sangrenta, e medita... A vida não é um prazer. É muitas vezes um fardo que nos esmaga; é muitas vezes uma escravidão que nos humilha; é muitas vezes, como para um Christo, um calvario que nos atormenta. (Rocha, 1900: X)

Neste diário, encontramos também a presença da figura do editor fictício, responsável pela publicação do diário que esclarece, perante o leitor, as circunstâncias em que se tornou público o registo íntimo e a quem incumbe apresentar o diarista. Nesta obra, o editor fictício do texto subscreve um dos prólogos e o epílogo. Curiosamente, o autor, João da Rocha, coincide com o editor que assina com o mesmo nome. Esta estratégia de fazer coincidir o autor com uma das suas personagens, designadamente

sapatos, e tu recolheste à sombra dos livros para magicares num sonho inútil. Fôste um homem modesto, o que é um êrro que se paga muito caro. Quem sabe, sabe; quem pode, pode, e é sempre uma tolice deixar os outros subirem e mostrarem-se, passando-nos adiante quando o lugar nos pertence. Mais tarde injuriam-nos ou escarnecem-nos. Aquêlê tatibitátis, de que nos ríamos, é hoje embaixador, e aquêlê pobre diabo tam desdenhado no nosso grupo – lembras-te? – um político ilustre. Porquê? Porque se atreveram. Porque não tiveram escrúpulos. Aí tens.

– Sim, dirás, mas resta-nos o outro mundo. É uma compensação.

– Eu creio, porém, que isto continua no outro mundo, porque a lei é a mesma. Lutar e vencer. Se não te convences disto, até lá, sempre com o teu fatinho preto no fio, hás de fazer sorrir os mortos, como fizeste sorrir os vivos.” (Brandão, 1929: 92)

³⁷ Tanto na obra publicada em volume, como na colaboração dispersa na imprensa, o oculto e o sobrenatural são o seu tema de eleição, destacando-se, neste contexto, a sua colaboração no número inaugural da *Revista d’Hoje*, dirigida por Raul e Júlio Brandão, em 1894, em que escreve a sua “Carta ao Espiritismo”, um verdadeiro manifesto em defesa das ciências ocultas.

com a do editor, imprime ao texto maior verosimilhança, na medida em que o autor endossa a responsabilidade pela obra publicada e até pela seleção do seu conteúdo:

Do diário, muito volumoso, que me deixou, não publico senão os trechos característicos, os que me pareceram evidenciar melhor o seu exquisito perfil moral. Mas por elles podeis vêr que nem todos arrostam impunemente o Mysterio e que, embora se creia na esteril solidão não póde haver, para os fracos de vontade, nem paz nem satisfação.

Todos precisam viver no seu tempo e trocar com os outros impressões e affectos. Que a lição dos que soffrem aproveite ao menos aos obreiros voluntários e tenazes da propria ventura. Eis o motivo porque me atrevo a dar á publicidade tão perturbantes coisas. É um exemplo, em que deveis meditar. (*ibidem*: XII)

Neste prólogo, o editor apresenta-nos também o diarista, Germano, “magro, curvado, misanthropo, nostálgico (...) enrodilhava-se no seu eu” e, apesar de já nem se lembrar distintamente da sua fisionomia, recordava-se perfeitamente da “sua alma que aos farrapos se esfarpa nas páginas” deste diário (*ibidem*: IX-X). Encontramos também, nestas advertências iniciais, um veemente manifesto antirracionalista e antipositivista, subscrito pelo autor/editor, João da Rocha, o “Frei”, como era conhecido entre o seu círculo de amigos, não só “devido ao seu feitio recolhido e melancólico, de pendor quase monástico” (Pereira, 1980: XI), mas também pela sua vocação prosélita.

Assim, estas *Memórias de um Médiu*m vêm, no fundo, consolidar a predisposição do público-leitor, educado na devoção decadentista do estranho, para a temática da sobrenaturalidade e dos fenómenos ocultistas, como o espiritismo, tematizando-os, não sob espécie monográfica ou tratadística, mas com intuitos de vulgarização romanesca. Como sublinha J. C. Seabra Pereira,

Todavia, reflectindo-se na estrutura de diário, o estatuto de semi-ficcionalidade subserve a opção anti-naturalista de desdém pela análise do universo físico ou da vida social, pelo descritivo telúrico ou pelo quadro de costumes, em favor da tentativa de auscultar a inquietação espiritual, a complexidade e a evanescência da vida psíquica. (Pereira, 1980: 17)

Numa reação antipositivista e antinaturalista, em sintonia com o paradigma estético finissecular decadentista, João da Rocha revisita ainda a tradição romântica da *gothic novel*, explorando dois dos seus ingredientes fundamentais³⁸ – o terror e o

³⁸ Segundo Helena Carvalhão Buescu, no gótico confluem três elementos constitutivos: o terror, o sobrenatural e a ambientação medievalizante. Neste caso, apesar de se recriar o ambiente fantasmagórico da casa assombrada e amaldiçoada, João da Rocha não convoca o cenário medieval, pelo que não se trata de gótico “puro”, ainda que seja indisfarçável a sua ascendência.

sobrenatural (Buescu, 1997: 351) –, para além da figura icónica do proscrito, do maldito e do louco, de ascendência romântica, aqui corporizada pelo próprio diarista, Germano, expressamente identificado com um “ser maldito, maldito ou doido” (Rocha, 1900: 3).

Para além do prólogo inicial do editor, encontramos também um prólogo do protagonista, onde, consignando a menção titular de “Memórias”, o diarista aceita, pouco antes da sua morte, a publicação do seu diário, uma vez que se dirige aos leitores, advertindo-os para a experiência perturbadora que pode representar a leitura do seu registo. Esta técnica visa mobilizar o destinatário e estimular a sua curiosidade, instituindo um clima de temor expectante, de contornos mórbidos:

Vós outros, que ides lêr-me e ouvir a confissão das ancias e dos terrores de um homem *que correu fado*, não vos assusteis. [...]

Nesse período de sobrenatural dia a dia apontava o que me sucedia. Agora, que me sinto morrer, deixarei aos que me repelliram estas paginas do meu diário. O que vi, o que senti ahi fica e exarado, com a rudeza simples da verdade, para que vejam que fui sincero e cheguei a amar a minha desgraça. [...]

Mas vós outros, que ides lêr-me, não vos assusteis.

Algum dia, de futuro, estarei comvosco... (Rocha, 1900: 1-4)

Seguem-se cerca de setenta entradas, compreendidas entre 2 de abril de 1891 e 20 de agosto de 1893³⁹. No primeiro registo, o diarista qualifica a escrita do seu diário como um “exame de consciencia”, mas, com indissimulada artificialidade, admite a leitura do seu diário por terceiros, após a sua morte, apesar de, paradoxalmente, considerar que nada na sua vida é meritório de registo:

De hoje em diante, sempre que possa, tentarei confessar a este papel as coisas notaveis que fôr achando na minha alma. É um exame de consciencia que julgo util para a minha evolução moral porque o hei-de fazer com toda a sinceridade, a sós comigo, auscultando-me sem reservas. Assim, principio o meu diário, que, enquanto eu fôr vivo, naturalmente, ninguém lerá. Depois, quando o meu cadáver se decompozer na terra fria, se alguem o lêr e o achar interessante, que faça delle o uso que quizer. A minha vida será banal, mediocre, inutil; mas a confissão dela faço-a sincera. (*ibidem*: 4)

³⁹ No que respeita à questão da datação, é importante salientar que se verifica uma correspondência exata entre as datas do diário e o calendário dos anos em questão, exceto na primeira, uma vez que o dia 2 de abril de 1891 coincidiu com uma quinta-feira e não uma sexta. Este “lapso”, exatamente na primeira data do diário, não deixa de causar alguma perplexidade. Segundo Trevor Field, o uso destas inconsistências, num diário ficcional, pode ser entendido diversamente: “When dates, as given, do not match up, the reader is entitled to ask whether the author is as forgetful [...] or whether there is an attempt to imply unreliability on the part of the narrator (since so many fictional diarists are strange and isolated characters, this latter element of doubt is a highly significant one). Another possibility is that certain novelists may include a deliberate error as a clear mark of fictionality [...]” (Field, 1989: 77-78)

De seguida, o diarista expende algumas considerações acerca das suas crenças e formação, esclarecendo que a cultura lhe impôs a inevitabilidade da fé e a sua educação coimbrã a crença inabalável no positivismo triunfante: “Estou quasi convencido que sou um positivista” (*ibidem*: 7). O autor remata esta apresentação, dificilmente compaginável com um presumível ditado íntimo, com uma dúvida que introduz alguma tensão e insinua a suspeita de uma inversão abrupta na ordem dos acontecimentos: “E fico-me a pensar, às vezes, que ha coisas que se não explicam só pela Matéria e pela força” (*ibidem*: 7).

Na entrada de 29 de abril, o diarista refere também que iniciou a escrita deste diário a conselho de um amigo:

Dizia elle – e tinha razão no que dizia – que um Diario escripto com sinceridade, sem preocupações litterarias e só pela verdade inspirado, é o melhor serviço que a consciencia de um homem póde fazer a esse homem. E de facto, nesta época de vaidades em que nós outros, os homens *illustrados*, não ousamos já estender aos pés de um sacerdote o miseravel sudario das nossas crises moraes nem confessar a um amigo todas as perversidades occultas da nossa alma, fechar-se uma pessoa no seu quarto e ahi, sem testemunhas, a sós com a sua observação, ir lealmente notando os differentes estados-de-alma que atravessa pela vida adeante, edificando assim dia a dia uma psychologia intima, o estudo de si mesmo, é seguir um curso de moralidade, é procurar a perfeição. Porque nenhum de nós se conserva o *mesmo* entre dois valores do tempo. [...] Analysando essas transformações, que um Diario sincero regista, o homem de consciencia facilmente empregará esforços para melhorar-se, prevendo o rumo da sua alma. Mas no meu caso não me parece facil. Sou péssimo analysta. (*ibidem*: 11-12)

Estas digressões de índole autorreflexiva revelam-se particularmente significativas para o estudo do romance-diário, na medida em que o diarista pondera a função e o alcance do próprio subgénero que cultiva. Salienta as vantagens de se tratar de um modelo narrativo refratário a convenções formais ou expressivas rígidas, fundado na sinceridade e, por isso, universalmente transitivo. Destaca também a possibilidade de a escrita do diário fomentar uma ética autocorretiva, permitindo superar os defeitos de personalidade quando deles se tomar consciência. A estas, acresce, por outro lado, a sua função confessional, substitutiva do sacramento da confissão religiosa, permitindo ainda diagnosticar a evolução temporal do sujeito. Estas reflexões, deslocadas se de um diário genuíno se tratasse, permitem, neste contexto, firmar um contrato particular de leitura com o destinatário, certificando-lhe que estas são palavras sinceras, que o diarista não partilharia com mais ninguém, sinalizando uma mudança drástica na sua vida. No

entanto, o diarista refere que talvez não seja este exatamente o caso do seu registo, uma vez que nele apenas inscreve “tão sómente detalhes de uma vida banal e inútil, como a de toda a gente.” (*ibidem*: 12)

Ainda nesta entrada, o autor mobiliza uma técnica de que se socorrerá insistentemente ao longo de toda a obra, com o objetivo de criar o efeito de *suspense*, interrompendo a sua escrita para confidenciar o seu receio em face de fenómenos inexplicáveis, indagando atemorizado “o que é isto?”, e deixando o leitor desconcertado, na expectativa de ler a próxima entrada, para que, enfim, a sua perplexidade encontre resposta.

A partir deste momento, assiste-se a um desfile de manifestações sobrenaturais, relatadas nas entradas subsequentes, desde vozes, alucinações, conversas com objetos, como acontece, por exemplo, com a mesa em que escreve o seu diário (“escrevo em cima de uma mesinha redonda, ao pé da cama” (*ibidem*: 22)) e que lhe profetiza a morte aos quarenta anos, o que significa que lhe restam menos de dois anos de vida. À medida que estes eventos se vão sucedendo, repetidas vezes, o diarista insiste que escreve para registar estes fenómenos, embora os não compreenda, adotando uma postura de retração explicativa e de aceitação conformada do assombro:

Aqui deixo apontadas estas coisas singulares. Não quero, nem sei por ora, fazer comentários. (*ibidem*: 25)

Mas, como preciso fixar no papel estas particularidades, para servirem a futuras comparações, não ha remédio senão procurar dizer o que por muito vago mal chego a sentir. (*ibidem*: 26-27)

Mas não quiz deixar de escrever neste diário o que se passou, para em todo o tempo poder verificar. (*ibidem*: 85)

Assim, é necessario explicar-me. Hoje não posso, mas formulo aqui a promessa de pôr a claro, nas paginas subsequentes, o que penso, e o que concludo, em globo, das extranhas coisas que me acontecem. Consiga eu fazer escrupulosamente o que prometto agora!... (*ibidem*: 123)

Com o agravamento do seu estado psicótico e com a morte do amigo Augusto, um dos poucos que Germano mantinha, o amigo Manoel insiste em que Germano o acompanhe numa visita de alguns dias à casa da família deste na aldeia, onde reencontra Margarida, a irmã de Manoel, que nutre por Germano um afeto inconfessado. Esta escreve uma carta ao irmão, dando-lhe conta dos seus sentimentos por Germano e sente, aterrorizada, a presença deste no quarto a observá-la. Manoel confronta Germano e este

admite a possibilidade de mostrar-lhe o seu diário, permitindo-lhe explicar o inexplicável:

Voltei a casa impressionadíssimo, hesitando entre mostrar a Manoel estas ultimas paginas do meu diario ou deixal-o na ignorancia do que me sucedeu. (*ibidem*: 86)

Mais tarde, depois de declarar-se a Margarida, confia-lhe o seu diário, para que ela se solidarize com o seu drama e perceba a dilacerante bizzarria da sua condição:

Margarida entregou-me hoje o meu diário, que eu hontem lhe dera para lêr. Chorou muito, teve talvez dó de mim. É que nessas paginas, que não tornei ainda a lêr, adivinham-se torturas mysteriosas, mudas angustias que nem sequer me atrevi a contar. (*ibidem*: 119)

Um ano depois de iniciar o diário, Germano relê as suas páginas e faz um balanço da sua vida, avaliando a vertiginosa transformação que ela sofreu:

Desde que me puz a escrever este diario foi hoje a primeira vez que o reli. Assombra-me a transformação do meu *eu*. Há pouco mais de um anno era um sêr despreoccupado, embora triste, um *espírito forte* indifferente a hypotheses e metaphysicas [...] De então para cá e logo depois de encetar o meu diário (parece-me que presentia a mudança extranha) é que a minha vida se tornou algo interessante pela sequencia de phenomenos singulares que a occupam, fazendo-me crêr na absorção da alma por sêres invisiveis e, por consequencia, na existencia de outros mundos que só os visionarios enxergam e em que mais ninguem acredita. [...] É pois agora necessario intercalar nestas notas a minha profissão de fé actual, porque, em boa verdade, ignoro, nesta indecisão que me balanceia, se no futuro voltarei ao scepticismo antigo ou embalarei novas crenças. (*ibidem*: 122-123)

Em seguida, Germano adoece, volta a ser atormentado e Margarida cuida dele. Apesar de reear assumir um compromisso conjugal, devido à sua mediunidade, acaba por casar-se com Margarida. A sua mulher intui uma relação, ainda que não a perceba, entre a escrita do diário e os poderes sobrenaturais de Germano, pelo que lhe pede que este o destrua. Em face da impossibilidade de se desligar dele, privado do seu companheiro de infortúnio, Germano escreve às escondidas:

Já nem tenho forças para descrever os seus assaltos! Além disso receio que Margarida me surprehenda estas notas, que lhe tenho escondido desde que lhe dei a lêr o diario amargurado. Basta registar a volta dos assaltos e o meu temor. Ella ahi vem! (*ibidem*: 167)

Minha mulher perguntou-me se eu continuava a escrever no meu diario. Assustei-me, respondi-lhe que não. Observou: — Fazes bem. Deves rasgar isso. Em vista do que eu devia lacrar estes papeis, fecha-os numa gaveta, procurar esquecer-me do que se tem passado.

Mas não o faço, continuo na mesma, fecho e occulto os meus papeis, começo a enganar. (*ibidem*: 168)

Atiro-me sobre esta banca, pego na penna para escrever... nem sei o quê!

Para que continuo ainda este diário que *ella* me pediu que destruísse? Porque não queimo estes cadernos onde não encontro a lembrança de um riso, de um prazer, de uma hora de absoluta ventura? Não sei, não posso: é superior a mim. Talvez porque estão aqui as minhas confidencias, porque estes gatafunhos desenhavam as minhas verdadeiras feições moraes... Este diário é um confessorio que me apoquentava, me faz soffrer, me attrae – e que eu amo justamente pelas torturas que me causa. Rasgal-o equivaleria a esfrangalhar o meu coração, a partir o fio negro por onde o meu espirito transita; e não posso, cuido que seria mau agoiro destruir, num impeto, como inutil, a unica prova que de futuro mostrará o meu tormento, a lancinante explosão de angustias assolapadas numa solidão de asceta que se debate, queimado, nas áscuas do fogo negro de tentações infernaes... (*ibidem*: 177)

Os espíritos alertam-no de que irá ser pai e ele pressente a fatalidade do desenlace iminente. Margarida adoece e, com a proximidade do parto, começa a definhar. Depois de ter dado à luz, Margarida não quer sequer ver o homem amaldiçoado que a conduziu ao abismo. Na entrada de 20 de agosto (do ano 1893), Germano escreve enfim: “morreu... não escrevo mais nada, não escrevo mais nada...” (*ibidem*: 191)

Encerrado o diário de Germano, sob o signo da fatalidade, o editor vê-se na obrigação de prorrogar a sua história, recorrendo “aos apontamentos diários” de Faustino, onde percebemos o desalento do diarista. Por fim, são introduzidas quatro entradas finais do diário de Germano, que serão corroboradas no epílogo do editor, onde se refere que, após a morte de Margarida, o protagonista viajou, confiou a guarda do seu filho à sogra e todos os seus conhecidos se afastaram dele. Com efeito, já nem mesmo a escrita do diário o impulsionava, por revelar-se incapaz de devolver à sua vida o sentido perdido:

Recolho de uma viagem e releio as páginas do meu diário. Deveria accrescentar outras notas, mas falta-me a coragem para analysar-me e tenho preguiça de escrever seja o que fôr. Estou sêcco, poucas emoções me restam. (...) Vejo-me irremediavelmente perdido... (*ibidem*: 197)

No último fragmento, datado de 1 de janeiro de 1894, Germano menciona que Margarida foi a sua via salvífica, pois foram “vencidos finalmente os espíritos maus” que o torturavam, não havendo, portanto, necessidade de continuar o seu diário,

culminando com a espera da *mors liberatrix* como termo da sua existência atormentada e da ansiada redenção:

Assim me calo. Nem mais uma palavra que traduza angústia ou esperança escreverei neste papel. Serei mudo como a pedra tumular, pois que ao tumulto pertenço já. (*ibidem*: 204)

No epílogo, o editor refere os últimos meses de existência de Germano e de, como morto, ainda vivia, até que ele próprio, João da Rocha, seu amigo, que estranhamente não aparece antes mencionado (apenas se alude a Manoel, Augusto e Faustino), o visita em julho de 1894 e recebe assim este legado do diarista:

Um dia, em julho de 94, fui visitá-lo. Recebeu-me no escriptorio, sentado á escrivaninha, diante de um volumoso masso de papeis escriptos.

– Sabes o que é isto? perguntou-me.

E apontou para os papeis.

– Não sei, respondi.

– A minha vida.

– Como?

– A minha vida... a minha desgraçada vida. Está aqui. E pôz nos papeis a mão aberta.

– Está aqui. Acabo de lêr tudo isto. Que te parece?

– Que me ha-de parecer? Não conheço o que lá está escripto.

– Tens razão, confirmou elle. Mas has-de conhecer. Isto é para ti. Dou-te as minhas memorias. É a parte da herança que te toca. Pega lá.

(...)

– Não abrirás isto senão depois da minha morte.

(...)

E assim fiquei depositario das “Memorias”. (*ibidem*: 207-208)

Germano morre a 20 de agosto de 1894, no primeiro aniversário da morte da Margarida, aos 40 anos, como havia sido vaticinado, cumprindo-se uma irrevogável decisão do *fatum*. Como refere Ferreira Soares, estas *Memórias d’um Médium* apresentam um enredo trágico que reedita a fórmula narrativa ensaiada em outros contos do autor:

São como um conto das *Angústias*, só mais extenso e na forma de “diário” – vivo e incisivo, entremeando-se-lhe como perfume doce, uma dedicação persistente de mulher que se vota a salvar um atraído dos abismos... Porque o enredo e desfecho efabulado nas «Memórias» é similar da trágica aventura de Plínio-o-Velho que, a estudar um vulcão, cai asfixiado pelo fumo. Nas “Memórias”, é sobre o boqueirão tenebroso de Além-Morte que um homem se debruça e se perde. (Soares, 1929: 132)

A forma de diário possibilita ao leitor viver com Germano as suas angústias diárias e acompanhar a sua desintegração íntima até ao paroxismo.

2.2.4 A FICÇÃO BREVE DE MÁRIO SÁ-CARNEIRO: “PAPEL AMIGO”

A reconstituição da trajetória do romance-diário em Portugal não poderá deixar de considerar a importância do aproveitamento ficcional da estrutura do diário na obra novelística de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916).

Em 1912, o autor publica uma coletânea de novelas a que deu o título de *Princípio* e na qual intercalou uma secção denominada “Diários”, composta por quatro “contos-diário”, textos breves coligados por um reconhecível intuito experimental. Estes pequenos contos, em forma de diário, incluem, em todos os casos, uma nota explicativa que esclarece as circunstâncias da sua publicação, em sintonia com um intencional programa de verosimilhança. Três dos quatro textos abordam a temática do suicídio, tão recorrente em Sá-Carneiro, compaginando-se com a “lenda biográfica” que o destino malogrado do poeta ajudou a edificar⁴⁰.

O primeiro conto-diário intitula-se “Em Pleno Romantismo” e contém cerca de dezoito entradas datadas, abrangendo o período compreendido entre abril e novembro de 1908. Neste caso, o diarista conhece a prima de um amigo e por ela se apaixona, mesmo sabendo que esta padece de uma doença (possivelmente tuberculose), restando-lhe pouco tempo de vida. No entanto, a relação torna-se de tal modo obsessiva que, depois da sua morte, deseja-a com intensidade obcecante: “Quero-a! Quero-a! Vou partir...” (Sá-Carneiro, 2010: 208). De facto, o título remete para a matriz sub-romântica do conto que não se limita ao breve enredo, mas à própria forma de expressão emotiva, lúgubre e egocêntrica⁴¹ do diarista, sendo que a própria escrita do diário é, como já referimos, processualmente devedora dos códigos estilísticos românticos.

⁴⁰ Aliás, Hans Paschen refere que estas notas explicativas “contribuem para dar uma certa verosimilhança à publicação de diários íntimos, reveladores dos motivos secretos dumas personagens misteriosas e extravagantes”. (Paschen, 2002: 120)

⁴¹ É de realçar que a escrita de um diário é, em si mesma, um ato egocêntrico, onde o “eu” se torna o eixo gravitacional do discurso, o que, neste caso, se revela inequívoco. De facto, o diarista confessa-se profundamente enamorado, parecendo nunca se importar com o sofrimento e agonia da prima do seu amigo, mas apenas com o seu sofrimento por amar alguém condenado, com a perda iminente do seu objeto de desejo e com a sua eventual ausência imposta pela morte.

No que toca à temática da escrita do diário, nenhum pormenor é revelado. Encontramos, porém, a voz muito discreta – sintomaticamente grafada em itálico – do editor fictício que, no final, desoculta o desfecho trágico do drama do diarista: “*Os jornais do dia seguinte anunciaram com efeito o seu suicídio.*” (*ibidem*: 34)

Através do diário, é, neste caso, facultada ao leitor, por meio de um ângulo privilegiado de observação, a evolução dramática do próprio tumulto interior do sujeito, que acabará por conduzi-lo ao suicídio. Como observa Maria Leonor Machado de Sousa,

Há uma insistência obsessiva, doentia, lúgubre, nos pormenores, no revolver dos sentimentos, na descrição dos progressos da doença, da morte, do enterro. O suicídio não é aqui um acto desesperado ou devido a um ataque de loucura, mas sim o caminho calculado para um reencontro com a amada perdida. (Sousa, 1982: 403)

No segundo conto-diário, “Felicidade Perdida”, o editor fictício apresenta também um pequeno comentário preambular, onde refere a origem dos excertos de diário que se seguirão, descreve o *modus scribendi* do seu diarista e anota o aspeto físico do diário:

As linhas que adiante se seguem, são extraídas do diário dum meu amigo, carácter singular e romanesco, que nas horas vagas consigna em um grosso caderno de papel almaço as suas impressões diárias. (Sá-Carneiro, 2010: 209)

Neste conto, o primeiro excerto do diário é de janeiro de 1909 e o último de 28 de fevereiro. São transcritos apenas cinco fragmentos datados, uma vez que o seu arranjo textual pressupõe uma seleção temática que tem como objetivo o relato de um episódio: o rápido enamoramento do diarista por uma desconhecida com quem troca furtivos olhares no teatro, levando-o a procurá-la obsessivamente mais tarde, dando-se conta, porém, de que já nem se lembrava dos contornos do seu rosto.

Apesar da incipiência do enredo – se de enredo, em rigor, se pode falar – encontramos, porém, uma amplificação da estratégia diarística. Por exemplo, o diarista numera os fragmentos numa consumação verosímil da afirmação do editor fictício acerca da seleção de fragmentos do diário: assim, encontramos as entradas LV a LVIII, que correspondem a uma entrada por dia, nos dias 3, 4, 5 e 7 de janeiro. O último fragmento, número CVII, data de 28 de fevereiro, corroborando também a alusão do editor fictício à periodicidade quotidiana da escrita do seu amigo, uma vez que, entre a

penúltima entrada e a última, transcorrem cerca de cinquenta fragmentos e cerca de cinquenta dias.

Por último, neste conto-diário, tematiza-se, num jogo de especularidade autorreferencial, o próprio género do diário. Depois da troca de olhares de sedução, por exemplo, o diarista, apesar de ser já meia-noite, não deixa de revisitar, nas páginas do seu caderno amigo, o *coup de foudre*, interpelando-o como se de uma pessoa se tratasse:

Antes de me deitar quero contar-te, papel amigo, um caso banal
que me sucedeu durante o espectáculo. Escuta: (*ibidem*: 209)

Depois de relatar o sucedido, parece-lhe, contudo, que fez “mal em gastar tinta com semelhante banalidade.” Na última entrada, o diarista assume o hábito de reler as suas páginas, apercebendo-se, à distância retrospectiva de um mês e meio, que esteve perdido de amores por uma bela desconhecida, de quem se tinha já desvanecido qualquer recordação. O diário permite, assim, uma reponderação avaliativa do passado, por nele se ter depositado o vestígio escrito de uma memória que, de outro modo, estaria condenada a volatilizar-se:

É curioso! Se não fosse tê-lo assentado nessas páginas nem
sequer me recordaria do “trágico sucesso! ... Ah! Ah! Ah! (*ibidem*:
211-212)

O conto-diário “A Profecia”, o terceiro desta sequência, abre também com uma nota explicativa do suposto editor que justifica a publicação de excertos do diário de António Maldonado, com a finalidade de esclarecer as circunstâncias do seu desaparecimento e reabilitar a memória do seu nome:

Sobre o suicídio de António Maldonado, o estranho e sombrio
Poeta do “Crepúsculo” correram as mais fantasiosas versões. Amigo
íntimo do desventurado e herdeiro dos seus papéis, era eu até agora a
única pessoa a conhecer a verdade, bem singular por sinal.
Entendendo, porém que é tempo de derruir lendas que poderiam
ofuscar a glória do seu nome – para explicar o suicídio, falou-se até
numa burla – resolvi publicar os excertos do seu diário que indicam o
motivo que o levou a deixar a vida. (*ibidem*: 213)

O texto contém dezasseis fragmentos datados, situados entre 20 de dezembro de 1907 e 12 de abril de 1909. Podem reconhecer-se no conto três secções, sendo que a primeira corresponde a quatro fragmentos que nos permitem perceber a obsessão necrólatra do diarista. Revelando o seu medo pelo desconhecido, confessa admirar

aqueles que não temem a morte e a procuram num ato de coragem, como aconteceu com o seu alfaiate.

Num segundo momento, a 30 de setembro, regista que esteve na casa de um amigo, cuja amante era cartomante e previra a sua morte para o dia 12 de abril do ano seguinte. A partir deste momento e nos seis fragmentos seguintes, tenta primeiro convencer-se de que se trata de uma brincadeira inconsequente, mas começa depois a recear a aproximação da data profetizada.

Por último, nas últimas cinco entradas, todas relativas ao dia da profecia – 12 de abril –, anotadas por hora⁴², documenta-se o seu temor crescente que se avoluma com a passagem do tempo, declarando invejar os condenados porque estes, pelo menos, sabem a hora exata do seu fim. O diarista, fechado no seu quarto, não come nem bebe, regista apenas no seu diário os perturbadores instantes que antecedem a sua morte. No entanto, depois de uma longa espera, às onze horas da noite, decide desistir e ir ao seu encontro, referindo que, ainda que a Morte não viesse neste dia, não poderia continuar a viver à espera que a sua hora chegasse.

Tematizando as relações entre vida e escrita – e o modo enigmático e perturbador como o rumo da primeira é determinado pelo fluxo da segunda –, o diário permite, neste conto, sobretudo criar um crescendo patético, através da fragmentação dilacerante do dia em várias partes, vivendo o leitor também intensamente, por cumplicidade empática, esta espera agonizante, como bem destaca Maria Leonor Machado de Sousa:

O que interessa aqui [...] é [...] o seguimento do fio de raciocínio, que acaba por ser uma tortura tanto para quem sente como para quem lê, sobretudo quando é cortado por gritos de revolta e evocações de vida, que só servem para tornar mais negro o suplício em que se está. (Sousa, 1982: 404)

O último diário deste conjunto, incluído em *Princípio*, intitulado “Página dum suicida”, contém apenas, como o próprio título permite antecipar, uma única entrada datada: “Lisboa, 2 de Novembro de 1908 – 11,45 (noite).” O leitor deverá supor tratar-se de uma página do seu diário, tendo em vista a sua inserção pelo autor neste políptico que designou “Diários”, embora, na verdade, seja remanescente do estilo epistolar da convencional carta de despedida e pareça, deste modo, evocar antes um suicídio. A hora

⁴² O diarista começa por escrever uma entrada de “manhã”; no entanto, com a passagem do tempo e com o adensamento da expectativa, a partir do fim da tarde, a escrita torna-se mais compulsiva e os intervalos mais curtos: “5 horas da tarde”, “8 horas da noite”, “10 horas da noite” e, por fim, “11 horas”. (Sá-Carneiro, 2010: 216-217)

escolhida é a meia-noite, como parece previsível neste ambiente de soturnidade e bizarria, em que a morte é entrevista como aventura e como façanha. Assim, a originalidade deste conto reside na decisão friamente calculada de escarpelizar a morte como investigador. (Sá-Carneiro, 2010: 218-219)

A exploração ficcional dos códigos do diarismo verificada em *Princípio* torna explícito o interesse do autor por este formato literário, perspetivando-o como uma espécie de território de experimentação ficcional. Em 1915, Sá-Carneiro dá à estampa uma nova coletânea de oito novelas, *Céu em Fogo*, e, uma vez mais, o diário ficcional é usado como modelo compositivo nas duas novelas de maior extensão sintagmática nela incluídas.

A primeira “novela-diário” intitula-se “A Grande Sombra” e é composta por dezoito capítulos, alguns dos quais apresentam apenas uma menção inicial ao mês e ao ano, enquanto outros se encontram segmentados ainda em vários fragmentos datados. Em ambos os casos, encontramos também uma sequência de uma a quatro linhas ponteadas que truncam o texto em unidades menores, provavelmente com a finalidade de sinalizar interrupções de dimensões distintas. Esta estrutura fragmentada reveste-se de uma funcionalidade muito específica, como nota Paula Morão:

O que importa salientar é a simulação de temporalidade sequencial e verosímil que assim se cria: encontrando uma referência no início de cada capítulo, o leitor tenderá a ler o texto segundo as regras do diarismo, que não obriga necessariamente ao registo quotidiano, mas exige alguma regularidade na notação e permite a diversa extensão dos fragmentos, supondo que é pelo seu todo que se apreenderá o sentido construído. (Morão, 1990: 68)

Este diário abrange um lapso temporal de oito anos, dividido em dois períodos: o primeiro corresponde às entradas de dezembro de 1905 a fevereiro de 1909 e o segundo estende-se de dezembro de 1912 a abril de 1913. Ambos se encontram articulados em torno de um fragmento-charneira datado de fevereiro de 1911.

Na primeira parte, o diarista apresenta-se como um ser assombrado pelo Mistério e pela Morte, habitando um universo povoado por lendas tenebrosas, sonhos fantásticos e figuras míticas de contornos medievais, numa reconstituição modelar dos *clichés* da literatura negra de inspiração gótica. Estas fantasias catalisam a escrita, em regime onírico-alucinatório, do diário, em flagrante contraste com o prosaísmo árido do real:

Devaneios ... devaneios ...

Sempre em face de mim a realidade cruel: a folha branca onde escrevo – a vontade consciente que me faz escrever... (Sá-Carneiro, 2010: 418)

Na entrada de fevereiro de 1909, no capítulo IX, o diarista registra, extático, os eventos extraordinários desse dia: “Foi este o meu triunfo. Quero fixá-lo poucas horas volvidas, para mais tarde o percorrer melhor.” (*ibidem*: 419). Retrata-se, neste fragmento, o inopinado encontro do sujeito com uma extraordinária mulher mascarada, apresentada como uma “princesa velada”, quando participava no Carnaval de Nice. No conjunto da indumentária desta mulher enigmática, adquire proeminência um punhal – “arma terrível e uma joia solene” – que o magnetiza. Acompanha-a até ao quarto e, enquanto a possui, sente uma terrível atração pelo punhal, em relação ao qual ela o advertira, asseverando que o objeto fazia parte de uma lenda e era instrumento de uma maldição antiga. Quando ela ia levantar-se e, possivelmente, dissipar o Mistério, retirando a máscara, ele crava-lhe o punhal no coração e mutila a sua face, perpetuando assim a beleza solene e fugidia daquele momento. Colocou-se em fuga e, quando de novo recuperou a lucidez⁴³, encontrava-se na praça Garibaldi, o seu ponto de partida, como se tudo não tivesse passado de um sonho. Já não era o mesmo, contudo. Este crime robustecera-lhe o caráter e, talvez por isso, interrompe a escrita do seu diário.

No capítulo X, volvidos dois anos após aquela noite, escreve três fragmentos em fevereiro, porventura por ser a época do Carnaval e a data de evocar novamente o seu companheiro de outrora – o diário: “Tanto tempo volvido ... E retomo as minhas notas para frisar a minha glória.” (*ibidem*: 428)

Em dezembro de 1912, porém, retoma a escrita regular do diário, porque conhece em Veneza um Lord inglês, cuja presença e companhia o perturbam e, paradoxalmente, o atraem. Com o convívio com este Lord, de quem pouco sabe, pressente que o efeito do que ele denomina o “Milagre” se desvaneceu, tornando-se novamente frágil e vulnerável. Começa a reconhecer nele feições sinistras da morta e a sua fisionomia apresenta impressionantes sulcos, cada vez mais verdes, reminiscentes, na sua memória torturada, dos que abrira no rosto da “princesa velada” de máscara verde.

Neste segundo momento da narrativa, cada capítulo contém várias entradas diarísticas datadas, em sucessividade cumulativa, denunciando o desequilíbrio

⁴³ Embora o diarista assegure que não tinha consumido drogas nem bebido em excesso, numa indicação explícita de que o seu discernimento obnubilado é imputável ao *fatum* inelutável ou a um insondável fenómeno sobrenatural.

vertiginoso do seu estado emocional, numa gradação agónica que o aproxima do Lord e o afasta do mundo. Conclui, enfim, que “o LORD É A MORTE DA RAPARIGA MASCARADA”⁴⁴, anunciando esta descoberta em maiúsculas (*ibidem*: 447).

Viaja com o Lord para uma casa fantasmagórica na Escócia onde, numa óbvia replicação da topografia simbólica de traçado gótico, lhe é destinado um quarto numa torre, nele se recolhendo com “estas páginas do [...] caderno vermelho, secretas”. Decide, então, dar o grande salto, avançando para a Morte.

Mário de Sá-Carneiro recupera, nesta novela, a tradição do fantástico negro de procedência gótica, inseminando este legado tópico de um alcance psicológico – e mesmo ontológico – de contornos já indisfarçavelmente modernistas:

O Mistério da alma humana, que os românticos tinham tentado perscrutar a respeito de sentimentos como o remorso dos grandes criminosos, é agora explorado em todas as situações, sobretudo dramáticas: a dor, a loucura, a desadaptação, a própria solidão. (Sousa, 1982: 396)

O diário converte-se em veículo instrumental deste escrutínio da psicologia íntima, na sua vertente patológica e mórbida, na medida em que permite registar todas as oscilações anímicas do sujeito. Além disso, mimetiza também a própria desintegração do discurso do diarista, através da adoção de uma estrutura cada vez mais pulverizada e obsessiva, como oportunamente assinala Hans Paschen:

O uso do diário para contar uma história quase dramática cria em primeiro lugar uma tensão genérica no sentido de contraste entre uma estruturação narrativa, característica dum enredo de novela, e a desestruturação do diário. (Paschen, 2002: 123)

Sendo a nossa única fonte de acesso ao enredo, o diarista comunica-nos a sua visão deformada e deformante da realidade, numa “superação das fronteiras do real e do imaginário, numa confusão de elementos de ambos os mundos que pretende criar em torno de nós a atmosfera do enigma, do mistério, do terror.” (Sousa, 1982: 417)

⁴⁴ Esta figura do Lord é uma personagem enigmática que, como referimos, o diarista identifica como a “morte” da rapariga assassinada. Segundo Maria José de Lancastre, esta figura não corresponde ao “fantasma” ou reencarnação da jovem, pois “se um fantasma houver, trata-se de um fantasma exclusivamente interior, que só existe na consciência do protagonista” (Lancastre, 1992: 44), propondo-se a leitura desta novela como uma narrativa alegórica sobre o remorso. No entanto, para Maria Leonor Machado de Sousa, o Lord constitui, ainda, uma figuração da justiça imanente e não propriamente um castigo pelo remorso, pois “nunca nos é dada a ideia de que a morte da rapariga fosse realmente um crime, por isso o seu autor não tem remorsos, acha até que esse acto foi uma manifestação de Grandeza.” (Sousa, 1982: 416)

Por último, ainda coligida em *Céu em Fogo*, figura uma outra novela com a estrutura de um diário íntimo, intitulada “Eu-Próprio o Outro”⁴⁵, onde o diarista é um “Eu” que conhece em Paris “O Outro”, um desconhecido por quem se sente fatalmente atraído. O Outro, de beleza sublime, despreza a sua mediocridade, absorvendo o Eu em todos os seus gestos e movimentos, nele instilando uma extenuante agonia, por se ver privado de si próprio, condenado a transformar-se num ser em ruínas. Na última entrada do diário, o Eu-sujeito toma a decisão de matar o Outro nessa noite, quando este estiver a dormir, anunciando, por extensão, a sua própria morte, um mal menor perante a antevisão do “triunfo” da libertação. Este diário contém cerca de cinquenta fragmentos datados entre outubro de 1907 e janeiro de 1910, redigidos em estilo entrecortado e quase epigramático, sem qualquer referência remissiva para o próprio gesto de escrita do diário.

Depois de recensear estes vários exemplos colhidos na ficção breve de Sá-Carneiro, parece lícito deduzir que as potencialidades ficcionais do diarismo foram amplamente exploradas pelo autor de *A Confissão de Lúcio*. Aliás, como observou já Fernando Cabral Martins, a expressão intimista do diário atravessa a obra de Sá-Carneiro:

A existência frequente de dedicatórias, conjugada com essa indicação sistemática de locais e datas, confere aos poemas e narrativas a aparência de cartas – ou de diários, como são chamados quatro contos curtos de *Princípio*, ou como se apresentam “A Grande Sombra” e “Eu-Próprio o Outro”. A história de “Para Lá” seria em diário, segundo um projecto de 1915 que não se realiza. Os livros de poemas são também, no seu imediato aspecto, diários. Os textos parecem referir todos o dia de ontem, recordar factos e descrever fantasias atribuíveis a um “eu” transparente, através do qual se revela o autor que os assina. (Martins, 1994: 67)

Deste modo, a revisitação constante do género diarístico estimula a reconstituição de uma diversidade de cenários narrativos de cunho narcísico, invariavelmente dominados pela fragmentação ontológica, assim como a encenação de uma nova percepção do real, polarizada em torno de uma subjetividade exuberante, em sintonia com a sua leitura essencialmente egótica do mundo.

⁴⁵ Esta novela de Mário Sá-Carneiro revela claras influências e afinidades com uma novela de Guy de Maupassant, *Le Horla*, publicada em 1887. Nesta novela, o diarista padece de alguns distúrbios mentais e sente a presença de um ser estranho, quase imaterial, a que chama Horla. A vertigem de identificação entre ambos conduzi-lo-á à aniquilação final.

2.2.5 *LEVIANA*, DE ANTÓNIO FERRO: “TRINTA DIAS DE PRISÃO”

António Ferro (1895-1956), autor que não deixou de colaborar na aventura vanguardista de *Orpheu*, publicou, em 1921, *Leviana*, que, segundo a indicação paratextual, constitui uma “novela em fragmentos”. Curiosamente, num “Estudo Crítico” que antecede a novela, António Ferro faz uma apologia da renovação literária em Portugal, advogando que o romance português apresenta dimensões exageradas para o conteúdo que desenvolve, afastando o leitor que procura uma experiência de leitura breve e intensa, consentânea, pois, com a celeridade dos tempos modernos:

Nesses romances, carregados de sucata, de palavras ásperas, difíceis, de palavras de concurso, de quebra-cabeças, arrancados a *forceps*, dos calhamaços, a emoção desaparece, por completo, some-se debaixo dos vocábulos duros, dos vocábulos de ferro, da cacaria, das palavras obsoletas. Os nossos romances, em geral, não teem personagens, teem palavras. (Ferro, 1929: 22-23)

Assim, António Ferro, ao publicar *Leviana*, fez uma “tentativa inconsciente, ingénua, para lançar em Portugal, o tipo do romance directo, sem atalhos”, alinhada com as tendências literárias francesas, ditadas por Delteil ou Giraudoux, ainda que tenha ficado “no meio do caminho”, com uma “novela, nas cento e tantas páginas”. (*ibidem*: 25)

O carácter fragmentário da novela, conforme anunciado na nota prefacial, é usado por António Ferro como estratégia de representação essencial para atingir a unidade, por forma a retratar fielmente a personalidade estilhada da *Leviana*:

A unidade da obra existe na conjugação dos fragmentos. O leitor vai, mentalmente, juntando as parcelas. Quando chega à última página, faz a soma, sem dar por isso, e obtém sempre um resultado. É o que se dá com «*Leviana*». O Proscénio, os episódios, as frases, o Diário, as anedotas, as cartas, constituem um todo, são as partes em que se divide o corpo de “*Leviana*”. De toda aquela balbúrdia sai um tipo completo, com cabeça, tronco e membros, com sentimentos, com gestos, com palavras. Uma figura incoerente e dispersa só pode ser dada com incoerência e dispersão. (*ibidem*: 26)

Para que nesta novela, construída com fragmentos diversos, se reconstitua uma unidade de sentido, o autor introduz, no primeiro capítulo, “Proscénio”⁴⁶, um narrador homodiegético que justifica a *dispositio* parcelar do texto:

Vou despejar aqui, aqui, a gaveta das recordações... O fragmento duma carta, um gancho de cabelo, a caixa de pó de arroz, certa madeixa, um dito, uma anedota... Êste livro será tumultuoso como essa gaveta, a gaveta da saudade, aberta, bruscamente, na minha inteligência. (*ibidem*: 46)

Assim, esta “gaveta de recordações” congrega vários tipos e formatos textuais, desde o registo diarístico, as cartas, um esboço dramático, fragmentos em estilo aforístico, convertendo a obra numa espécie de *puzzle* que o leitor deverá recompor. Aliás, o autor, numa espécie de advertência final, refere que a personagem de Leviana não se inspira numa mulher concreta, mas em várias mulheres que com ele se cruzaram e a partir de cujas idiossincrasias compôs uma boneca de trapos, construída com restos, fragmentos e estilhaços de múltiplas mulheres:

Leviana contra o que se tem dito, nunca existiu. Não é uma certa mulher, é um tipo. Há muitas mulheres levianas, mas não há uma que seja a Leviana. A minha personagem é uma boneca de trapos que fui cosendo, no meu espírito, com o nariz duma, os olhos de outra, sorriso daquela... De tôda esta dispersão nasceu um tipo que existe na Vida, mas que não existiu na minha vida. (*ibidem*: 141)

No interior deste mosaico de fragmentos que constitui *Leviana*, existe um capítulo, intitulado “Trinta dias de prisão”, que consiste no registo diário no decurso de um mês completo de abril. Nele se confirma a feição dispersa e pulverizada da protagonista, quando ela própria admite: “Tenho mil e tantas almas... Preciso duma alma com mil e tantos homens...” (*ibidem*: 63). Neste trecho do diário, complementado por vários episódios, se cauciona o título da obra, alusivo ao comportamento desregrado da protagonista, inconforme aos padrões morais da época.

Não é revelado o que motivou Leviana a iniciar este projeto de escrita confitente, mas talvez a decisão decorresse da voga disseminada de manter um diário, conforme é sugerido na primeira entrada:

Um de Abril – Parece que é bom ter um diário. Dá a impressão que se pensa. Não me custa nada a rabiscar meia dúzia de palavras,

⁴⁶ É curioso o recurso ao vocábulo “proscénio”, de evidente inspiração teatral, designando, por um lado, por analogia, o preâmbulo, mas, por outro, a vontade de apenas colocar em palco Leviana, de fazer incidir sobre ela as luzes da ribalta que tanto apreciava, enquanto o narrador deseja permanecer na parte anterior do palco, no anonimato, até porque não se identifica e escassos são os traços que o individualizam.

todos os dias. Não é mais aborrecido, certamente, do que pôr papelotes nos cabelos. Fazer frases é, afinal, fazer caracóis. A alma também se friza. (*ibidem*: 63)

No entanto, a escrita regular e disciplinada implica um imobilismo meditativo e um recuo introspectivo incompatíveis com a energia e com a propensão para a exterioridade de Leviana, o que explica a sua dificuldade em parar o fluxo da vida para escrever: “*Cinco de Abril* – Que hei-de escrever hoje? Ora... Escrevo isto mesmo...” (*ibidem*: 63)

Sete dias apenas após o início do diário, onde admite que seria fácil escrever umas linhas por dia, Leviana revela o seu enfado e até algum desconforto relativamente à sua inconstância e dificuldade em rever-se no seu caderno íntimo:

Sete de Abril – Eu sempre me meto em cada uma... Lembrar-me de escrever um diário, eu, que nem tenho paciência para ler o *Diário de Notícias*... Que ganho eu com isso... Por mais que me torture não consigo ser sincera... Não me pareço nada com o que escrevo... O meu Diário é um jornal da última hora: só tem telegramas do estrangeiro... (*ibidem*: 64)

No entanto, Leviana insiste em continuar o diário, até que na entrada de 21 de abril, profundamente entediada, decide destruí-lo, aduzindo, porém, uma justificação *sui generis*, que torna explícita a sua visão distorcida acerca do registo diarístico, bem como uma personalidade egocêntrica e megalómana:

Vinte e um de Abril – Não sei, não sei o que hei-de escrever... Sinto que me vou repetir. Estou insípida, sensaborona. Se eu pudesse valsar, aqui, neste papel... Vou rasgar tudo... Vou?... Não vou?... Vou! Uma, duas, três. Daí, não... Um diário íntimo é para todos lerem. Ainda não mostrei êste a ninguém... (*ibidem*: 65)

No entanto, nem o desejo de usar o diário para se exhibir perante olhos alheios consegue mitigar as dificuldades incontornáveis da escrita, admitindo que esta mais parece ser o “cumprir uma pena – uma pena de tinta permanente...” (*ibidem*: 66)

No dia 30 de abril, decide pôr termo a esta experiência efémera de escrita diarística, cujo fim anunciado evidencia bem a incompatibilidade do carácter volátil e inconstante de Leviana com a “prisão” que o diário representa:

Trinta de Abril – Uf! até que enfim... Acabou-se o diário. Um mês chega... Não me meto noutra. Esta tinta azul não presta, não se vê nada. Prefiro o carmim. O meu diário é o meu corpo. Boa noite. Desce o pano. D’ora-avante, pano subido – só nas saias... (*ibidem*: 67)

Por sua vez, nos capítulos “Motivo imprevisto” e “Retalhos”, encontramos a narração de alguns episódios que, em muito, se assemelham à inscrição de um possível diário do narrador, devido à narração quase simultânea dos factos e à sucessão de fragmentos, sempre enunciados no presente do indicativo, e aos informantes de tempo e espaço.

O contributo desta *Leviana* para o estudo do romance-diário é, obviamente, modesto. No entanto, a sua inclusão na linhagem aqui reconstituída deve-se, sobretudo, à intenção renovadora da ficção romanesca por parte do seu autor, reconhecendo que esta reinvenção formal passava necessariamente pela poética do fragmento e que esta se encontrava, por sua vez, associada aos formatos intimistas de cunho autobiográfico, tais como o diário, as cartas e as memórias.

2.2.6 JOAQUIM PAÇO D’ARCOS E *DIÁRIO DUM EMIGRANTE*: “GRÁFICO DA TEMPERATURA DA ALMA”

Joaquim Paço d’Arcos (1908-1979) cultivou igualmente a forma do diarismo ficcional, optando tanto pela inserção de páginas de diário numa das suas novelas, como pela adoção do próprio subgénero do romance-diário.

Recusando o constrangimento de escolas literárias ou catecismos formais, Joaquim Paço d’Arcos considera que o romance é essencialmente proteiforme, pois é essa capacidade de incessante reconfiguração que lhe permite captar a inesgotável variedade do humano:

O romancista não tem que respeitar, como o poeta épico, a unidade do tempo e de acção; não tem que se sujeitar às limitações, por exemplo, de carpintaria teatral. Adota a forma de exposição que entende: a narrativa, o diário, a acção, a correspondência, serve-se de uma só ou de todas na mesma obra. Só se lhe exige que exprima com fidelidade as paixões, os vícios, as virtudes, as amarguras, os traços multiformes da natureza humana. (Paço d’Arcos, 1946: 50-51)

Aliás, o autor acentua mesmo que “pretender fixar o romance com moldes rígidos, é pretender canalizar o tumultuoso caudal da vida” (*ibidem*: 52) e, por este motivo, nos romances que publicou, usou os modelos narrativos que “mais se quadravam [...] com o entrecho e trajetória de cada um” (*ibidem*: 87).

Depois da publicação do primeiro romance, *Herói Derradeiro*, deu à estampa, em 1935, um livro de novelas – *Amores e Viagens de Pedro Manuel* – que importa referir, não só pela diversidade de estratégias narrativas que documenta, mas, sobretudo, por se relacionar estreitamente com os protocolos narrativos do romance-diário que abordaremos em seguida.

Esta obra é composta por quatro novelas, de entre as quais se destaca uma de maior extensão, “Do Niagara a Victória Falls”, onde o autor engasta, no interior da narrativa, trechos do seu diário. A terceira novela, “Amores de Gaúcha”, embora, segundo um critério estritamente genológico, exorbite os limites deste estudo, reporta-se a uma das personagens que contracenam no romance-diário em que nos deteremos. Por último, a novela “Cartas de amor são papéis” merece breve menção pelo facto de constituir um curioso exemplo de novela epistolar, subgénero de que deriva a forma do romance-diário.

Iremos, no entanto, começar por destacar o prefácio da primeira edição desta obra (reproduzido na quinta edição, à qual recorreremos) em que o autor, Joaquim Paço d’Arcos, apresenta Pedro Manuel como seu colega de escola, atribuindo-lhe a autoria destas novelas e apresentando-se a si próprio como mero editor, função que desempenha a pedido expresso do amigo:

Tenho na minha frente a resma de papéis que ele me deixou à largada. Pediu-me que cuidasse da sua publicação como se fossem meus. [...]

Porque se em verdade me deu tanto trabalho a publicação do meu último livro, é justo que me dê igual canseira a publicação dos livros alheios? Além disso, esta meia dúzia de novelas, talvez autobiográficas [...] não está à altura nem do seu talento nem do seu valor literário. (Paço d’Arcos, 1963: 19)

Neste prefácio, lançando mão de expedientes de veridicção, o autor empresta consistência ontológica à figura de Pedro Manuel. Esta estratégia permite, evidentemente, consolidar uma mais funda cumplicidade entre o leitor e o protagonista. No prefácio da terceira edição, Joaquim Paço d’Arcos desmistifica esta tática de referencialização, através da qual se pretendeu conferir estatuto real a uma personagem de ficção:

Preferiu o autor repartir com a personagem as responsabilidades daquele labor e desta experiência, e daí nasceu o prefácio da primeira edição do livro, que serviu de apresentação à figura de Pedro Manuel. A mesma técnica de desdobramento se projecta no volume seguinte, o romance *Diário dum Emigrante*, e ainda aí, num prólogo severo, me

permiti julgar as palavras e os actos do narrador e protagonista.
(*ibidem*: 15)

Outra singularidade é concernente à ordem de escrita e publicação das obras de Joaquim Paço d'Arcos que, no plano ficcional, aparece invertida, numa tentativa expressa de dissociação do protagonista Pedro Manuel. A obra *Amores e Viagens de Pedro Manuel* é a sua segunda obra de ficção, como o autor admite no prefácio, tendo sido publicada depois de *Herói Derradeiro*, romance saído dos prelos em 1933, sendo que “alguns dos seus trechos [...] são até anteriores ao primeiro romance, embora só depois deste ter vindo a lume.” (*ibidem*: 15) Deste modo, as novelas reunidas nesta segunda obra são, em consequência, anteriores a *Diário dum Emigrante*, onde o protagonista é o mesmo⁴⁷, assim como o diário referido na primeira novela. Não só assistimos a episódios e personagens comuns, como o autor pretende ainda fazer-nos testemunhar a sua génese e escrita, invertendo, no plano da criação ficcional, a ordem de aparecimento das suas obras. Na verdade, esta tática romanesca cuidadosamente arquitetada pelo autor justifica-se pelo próprio conceito de diário, entendido como relatório íntimo sem duração definida, que acompanha o diarista ao longo das sucessivas jornadas da sua vida, pelo que a publicação de uma obra literária constituiria um marco digno de ser registado, tal como Pedro Manuel faz no seu Diário.

No primeiro capítulo da novela “Do Niagara a Victória Falls”, por exemplo, Pedro Manuel esclarece as motivações que o impeliram a escrever estas páginas:

Que ideia foi esta de, longe da Pátria, dela ignorado, atirar para as montras dos livreiros de Lisboa com estas dezenas de páginas impressas que tão pouco valem e menos ainda interessam?

Nem eu próprio sei. Surgiu ela duma conversa que tive há dias com um velho conhecido meu doutras paragens: de África. (*ibidem*: 35)

Este “velho conhecido” é identificado como sendo “William B...”, um dos sobreviventes do naufrágio do navio “Vestris”, de que teve notícia durante uma estada no Rio de Janeiro, através dos jornais. Este episódio comparece nas duas obras. Pedro Manuel decidiu procurar o amigo, William B..., – neste livro de novelas é assim chamado ou, em alternativa, designado como velho amigo Burke –, e, como nos dá

⁴⁷ O autor explica, nos seguintes termos, a presença recorrente das mesmas personagens na sua obra: “As figuras destes romances têm transitado de uns para os outros, embora os protagonistas de cada um deles sejam sempre personalidades novas. Mas essa técnica de utilização das personagens já conhecidas, se, pelo abuso, pode levar a uma cristalização do processo e das faculdades criadoras, bem doseada permite, não só manter a continuidade da obra, como insuflar a esta um maior grau de credibilidade [...] pela lenta identificação do autor com o mundo em suas páginas erguido, mundo do qual, ao cabo, quase se sente comparsa também.” (Paço d'Arcos, 1946: 91)

conta o *Diário dum Emigrante*, no decurso da conversa, pergunta-lhe se possui alguma informação sobre Sónia Montshesky:

Perguntei-lhe por Sónia. Morreu!... E sob a impressão dessa notícia esbocei o prefácio para uma possível novela, de que Sónia seria a heroína. Assim, transformo em literatura as minhas mágoas e os meus remorsos. (Paço d'Arcos, 1955: 27)

Curiosamente, o editor fictício deste Diário introduz uma nota de rodapé, explicando que esta novela seria justamente a primeira do volume *Amores e Viagens de Pedro Manuel* e, ao longo das entradas deste diário, vamos acompanhando o seu processo de composição, num exercício de escrita *in fieri*:

Estou quase a terminar a novela encetada no dia em que estive com o Burke, no Rio.

Para a sua feitura têm-me servido os meus papéis. O romance trazia-o todo ainda dentro em mim, esculpido a letras de saudade. Mas para a exactidão dos factos, para o pormenor, para a descrição da paisagem, tem-me sido de grande primeira utilidade este pobre diário. (*ibidem*: 39)

Terminei a novela e agora sinto a alma mais leve, como se tivesse pago uma conta em atraso. (*ibidem*: 40)

Em *Amores e Viagens de Pedro Manuel*, o protagonista confirma o seu diário como matriz de inspiração e fonte documental da sua novela sobre Sónia Montshesky:

Caso estranho e pouco visto: o romance começa pelo fim, a heroína já morreu! Nem doutra forma o publicaria. Assim, sem pretensões, sem trabalho – pois me bastou revivê-las no meu diário esquecido –, as páginas que aí vão não têm valor algum, mas são a única homenagem que lhe posso prestar, a ela, que eu amei, mas que um destino trágico afastou do meu. (Paço d'Arcos, 1963: 42)

Não penses, leitor, que estas breves notas descritivas, de interesse pelo que via, significavam despreocupação de espírito. Não a suponhas. No diário que de quando em quando cito, para cada página deste género encontrarias dez de bem diferente teor: dúvida, anseio e lamentação. Poupo-te porém à sua leitura e prefiro, a alguns anos de distância dos factos que relato, aproveitar essas páginas como simples documentação que me habilita a avaliar dos sentimentos que a esse tempo me dominavam, para os julgar a uma luz mais objectiva e te dar conta mais resumida do drama em que me envolvi. (*ibidem*: 107)

Ao longo da novela, o diarista vai também comentando, por diversas vezes, a questão da regularidade da sua escrita íntima.⁴⁸

Depois desta incursão exploratória na inscrição ficcional do diário, Joaquim Paço d'Arcos publica, em 1936, o seu *Diário dum Emigrante*. Nesta obra, Pedro Manuel, o diarista, é uma espécie de *alter ego*, de “desdobramento do próprio autor” (Malpique, 1963: 144), na medida em que este descreve o mesmo percurso de vida e faz as mesmas viagens que Joaquim Paço d'Arcos. Aliás, o autor, durante a sua estada no Brasil, entre 1928 e 1930, num período coincidente com o de Pedro Manuel, dedicou-se às mesmas atividades que o diarista – o comércio de antiguidades e o jornalismo (*ibidem*: 31).

Devido ao substrato autobiográfico da obra, António Álvaro Dória caracteriza este seu *Diário dum Emigrante* como um “romance de confiança”⁴⁹, o que confirma o que o próprio autor sustenta relativamente à escolha da forma literária que mais adequadamente se concerta com o conteúdo. Neste caso, parece ser a forma do diário que, com maior eficácia, poderia comunicar as angústias que o próprio autor viveu e, em ficção translata, atribuiu a Pedro Manuel.

Joaquim Paço d'Arcos, na qualidade de editor fictício deste diário, prefacia o romance (tal como fizera com o volume de novelas do mesmo protagonista, Pedro Manuel), advertindo, porém, o leitor de que a intenção de Pedro Manuel foi apenas a de representar o drama do emigrante como ele próprio o experienciou e não romancear a sua história, pelo que o diário renuncia a quaisquer ambições estilísticas:

Foi a tragédia deste emigrante que o autor quis focar e para isso bastou-lhe agrupar páginas do seu próprio diário. Não tentou, segundo me disse, escrever um romance; se estas páginas reunidas o produziram, tanto pior para ele porque o viveu e ao drama que o constitui. (Paço d'Arcos, 1955: XII)

Nestas condições, se um ou outro passo deste diário molestar o leitor desprevenido, pense que o autor os escreveu com alma, para a sua própria alma, e não para o público alheado, absorto em preocupações de ordem bem diversa, que no remanso dos lares

⁴⁸ O diarista acentua, muitas vezes, que as entradas a que recorre na composição desta novela remontam ao “tempo em que ainda escrevia diário” (Paço d'Arcos, 1963: 46) ou correspondem “às anotações em que nessa época era prolixo” (*ibidem*: 47).

⁴⁹ “Com *Diário dum Emigrante* criou o escritor uma nova espécie de romance, que se afasta imenso do *Herói Derradeiro*: é romance de confiança, que, pela vibração de tantas das suas páginas, se subentende *vivido*. Muitas das reacções, entusiasmos e desânimos do Pedro Manuel, herói do livro, as deve ter sentido o autor, quando envolvido pela atmosfera febril do *business* paulistano. Por isso aos olhos do crítico é difícil destringar os limites que separam o romanesco do real, tão intimamente ligados se nos antolham.” (Dória, 1962: 121)

burgueses o vai julgar, desapiedado da sua desorientação. (*ibidem*: XIV-XV)

O editor faz questão de tentar demarcar-se da figura do diarista, quando, no final deste prefácio, garante categoricamente que a sua função se limita à publicação da obra, dando cumprimento ao desejo expresso do amigo, transferindo a responsabilidade pelo seu conteúdo para o diarista – “A opinião é sua, o livro é seu, cumpro o que me ordenou.” (*ibidem*: XV)

O romance abre com a partida de Pedro Manuel de Lisboa e termina com os preparativos do seu regresso, compreendendo mais de duzentas entradas datadas, num período de cerca de um ano e três meses de uma permanência penosa e malograda no Brasil. Não sabemos se por ação do diarista, se por opção do editor, os fragmentos encontram-se agregados em sete partes e um epílogo, encontrando-se algumas delas subdivididas em capítulos, possivelmente com o objetivo de tornar mais ágil a leitura do romance-diário.

As entradas diarísticas reportam-se, normalmente, a alguns acontecimentos que o seu autor decidiu registar, mas retratam, sobretudo, as personagens circundantes com que o diarista vai interagindo quotidianamente, desde Sarita, que conhece na viagem e por quem se sente irresistivelmente atraído, até aos seus companheiros – Vasco, Jonas, Jacob –, passando por distintos grupos sociais, representados na abertura da loja de antiguidades. Em relação aos seus próprios sentimentos, vai revelando uma certa inaptidão para se acomodar a uma condição social que não é a sua e servir aqueles que considera seus semelhantes. O seu desalento desistente acaba por contagiar o registo diarístico, que se desejaria mais regular, mas que Pedro Manuel vai obstinadamente mantendo, reconhecendo o seu valor testemunhal:

Ando pouco em dia com este diário, e não é que o tempo me escasseie, pois que para meia dúzia de linhas há sempre vagar. Mas se eu fosse a anotar tudo o que penso, tudo o que projecto, os vaivéns desta minha disposição mais do que nunca desigual e contraditória, estava arranjado! Contudo, se estas páginas são, como pretendi ao iniciá-las, o repositório do que interessa à minha vida e à sua oscilante trajectória, não as devo trazer assim abandonadas. (*ibidem*: 34)

Na terceira parte do romance, intitulada “Thereza”, a obra assume contornos de maior intensidade dramática, com o envolvimento, primeiro fantasioso e depois efetivo, de Pedro Manuel com Thereza, uma mulher de sociedade, casada, que começa por frequentar a loja de antiguidades devido a um anel que viria a ser roubado, não a

impedindo, ainda assim, de visitar regularmente o estabelecimento. A partir da entrada de 28 de janeiro e até ao final da obra, Thereza será o centro polarizador das atenções do diarista.

No entanto, como admite o autor, a aproximação de Thereza é inversamente proporcional à regularidade das entradas diarísticas, porquanto a sua solidão passa agora a ser mitigada sem o recurso ao caderno de desabafos:

Dia a dia anotava nestas páginas o que na vida, isolado, ia sonhando, e quase as transformara em gráfico da temperatura da alma. Bastou que o sonho se transmudasse em realidade para logo, dias a fio, o diário ficar abandonado e deixar de ser o confidente, companheiro único de algumas horas que foram de bem cruel desolação. É lógico, é humano que o confidente de tais horas não o seja mais nas horas de triunfo, nas horas de vitória e estonteante ventura. Sucede sempre assim. Todavia, se quero manter nestas páginas, através de tudo, o elo de continuidade que até hoje, desde há bastantes anos, as tem caracterizado, – e só assim elas valem como documento psicológico – não as posso encerrar no momento em que na minha vida se deu uma modificação tão profunda, embora de há muito preparada. (*ibidem*: 75)

Neste passo, Pedro Manuel demonstra que, para ele, a escrita do diário permite retraçar a escala policromática dos seus sentimentos e estados psicológicos, desde a disforia das horas desditosas aos momentos de ventura, compondo, para recuperar o seu símile expressivo, um exaustivo "gráfico da temperatura da alma".

Devido a múltiplos fatores, o negócio começa a declinar e o seu idílio amoroso é perturbado por preocupações económicas. Thereza torna-se o seu consolo, transcendendo a condição de mera inspiração literária, à semelhança da que encontrara em Sónia Montshesky, o que explica a sua renitência em expô-la ou partilhá-la com eventuais leitores:

[...] se lhe sobreviver e um dia quiser recordar a cor dos seus olhos, o jeito dos seus lábios, o tom da sua tez, a graça da sua expressão, hei-de me valer da memória – essa, sim, fiel – porque estas páginas pouco me dirão do muito que deveriam dizer e que é tudo que na mente me tumultua. Preguiça de escrever? Não. Antes esse curioso pejo que não sei explicar nem definir. Talvez seja o pudor de novelista que não quer transformar em figura de novela, nivelar com as personagens de romance quem desceu à realidade da sua vida, esmoler de tanto bem (*ibidem*: 90).

Com as vicissitudes que afetam os negócios e com o adensamento das suspeitas do marido de Thereza, Pedro Manuel começa a inquietar-se e as páginas do seu diário, que até este momento revestiam uma tonalidade sobretudo descritiva, convertem-se em

“gráficos de estados de alma” (*ibidem*: 98) e, como tal, assumem um pendor prevalentemente emotivo e reflexivo⁵⁰.

O projeto de uma nova vida no Brasil parece condenado ao malogro: a loja de antiguidades fecha e a ruína torna-se iminente. O marido de Thereza envia-a para a fazenda. Pedro Manuel perde tudo. Com a ajuda de um cliente, consegue um lugar precário e mal remunerado num jornal, mas tudo parece desmoronar-se e até mesmo o seu diário deixa de ser a ambicionada panaceia para a sua desesperança:

Os dias passam, sem que haja uma nota a acrescentar a estas páginas, que já foram o roteiro do viajante, já foram confidentes de tumultuários estados de alma e hoje nada são, nada me dizem e nada encontro nelas que me aproxime do que foram e do que fui. Talvez que também a fadiga de escrever algumas horas por dia, na Redacção, me traga alheado desta outra escrita que não é obrigatória nem me dá de comer. (*ibidem*: 237)

Num último encontro, em que esperava reatar o seu amor com Thereza, descobre que ela afinal tivera já outros amantes e que esta relação, que ele julgava secretamente inocente, não escapa à vulgaridade do comércio erótico banal:

Os factos estão narrados nos apontamentos que ontem e anteontem tomei; relendo estes, quase me suponho espectador e não personagem, tal a ausência de reacção psicológica da minha parte perante o acidente desastroso que veio quebrar o encanto, no seu reinício, a este amor que foi, nos últimos quatro meses da minha vida, a meta única por que almejei. (*ibidem*: 285)

Decide, assim, retornar a Lisboa, sem o quinhão que pensou conquistar com esta aventura em terra estrangeira, mas antes corroído pela mágoa e desilusão, encerrando o seu diário a 30 de janeiro, data em que se dirige para o Rio de Janeiro para embarcar novamente para Lisboa:

Escrevo estas notas, parado em Mogy das Cruzes, com demora de algumas horas, devido a um descarrilamento que interceptou a linha férrea. Aproveito o sossego para escrever [...]. Nunca me senti tão só e tão triste. (*ibidem*: 297)

Deste modo, o diário de Pedro Manuel vai sendo distintamente retonalizado em função da progressão diegética por ele suposta: torna-se seu companheiro de jornada,

⁵⁰Neste momento, sucedem-se as entradas em que o diarista se isola no quarto para desabafar e chorar na companhia do seu diário: “Venho esboçar estas linhas ainda sob a impressão dos minutos que vivi [...]” (*ibidem*: 108); “Vim para casa, fechei-me no quarto e chorei. É meia-noite, acabo de escrever estas notas.” (*ibidem*: 120); “Vim para o quarto escrever estas notas e quase endoideço!” (*ibidem*: 190)

quando se encontrava só, constitui-se registo do real, encerra as suas confidências secretas, é o sismógrafo das suas emoções, etc. Joaquim Paço d'Arcos conseguiu, num só romance, explorar a multivalência temático-expressiva do registo diarístico em variante ficcional.

O *Diário dum Emigrante* ensaia, assim, com apreciável desenvoltura, as possibilidades formalizantes do romance-diário e, apesar de ser constituído por fragmentos, como é característico do subgénero, atinge um nível elevado de intensidade dramática, na medida em que o leitor acompanha, entrada a entrada, dia a dia, a trajetória decetiva de Pedro Manuel, vivendo-a gradualmente como seu comparsa de infortúnio.

Este romance-diário constitui, pois, um momento crucial no itinerário evolutivo do subgénero em Portugal. Talvez por isso esta tenha sido, também para o seu autor, uma obra inaugurante:

No segundo, *Diário dum Emigrante*, o protagonista vai anotando no seu canhenho, dia a dia, os passos, preocupações e sofrimentos, da sua grande aventura; enceta essas notas à partida para o Brasil; suspende-as no regresso a Portugal, vencido, derrotado. Mas essa técnica, aparentemente fastidiosa, permitiu-me escrever uma das raras obras de que ainda hoje suponho poder orgulhar-me. (Paço d'Arcos, 1946: 87)

2.3 AEMULATIO: VOGA E CONSOLIDAÇÃO DO SUBGÉNERO DO ROMANCE-DIÁRIO NA LITERATURA PORTUGUESA

Depois de uma fase emergente do romance-diário que podemos classificar como experimental, que parece culminar com o sucesso editorial do diário de Joaquim Paço d'Arcos, o subgénero começa a ser amplamente reconhecido e cultivado com assinalável frequência, no campo literário português, detetando-se um maior número de textos e de autores. Neste período de “consolidação”, no decurso do qual se verifica a conformação de um horizonte de expectativas genológico que possibilita o reconhecimento e a notoriedade desta forma literária, o romance-diário difunde-se também no âmbito da chamada literatura de massas ou paraliteratura, o que é incontestavelmente revelador, tanto no que respeita à conquista de um espaço próprio referendado pelo gosto do público-leitor, como no que se refere à sua crescente expressão editorial.

Importa ressaltar que não oneramos os termos paraliteratura ou literatura de massas de qualquer carga pejorativa ou desqualificante. Usamo-los, como aliás é hoje prática consensual, para designar um corpo de textos pertencentes a autores não-canónicos, cujo objetivo prioritário não é tanto a notoriedade institucional ou a caução de literariedade dos produtos literários que cultivam, mas o sucesso editorial conquistado, o que, como se compreende, tende a encorajar a reprodução mimética de um receituário reconhecível e a secundarizar a inovação estético-formal, de receção mais exigente e de alcance mais restrito.

Deve ainda salientar-se que o facto de aplicarmos estes termos a esta fase de expansão não significa que a produção literária de alguns autores elencados no ponto anterior não participe já da lógica da literatura de massas – v.g. Guiomar Torrezão –, mas a eles se deverá, em qualquer caso, reconhecer o arrojo experimental de terem sido os primeiros cultores da forma e de terem promovido a sua aclimação nacional, possibilitando aos que se lhes sucederam uma garantia de sucesso. Aliás, como lembra Daniel Couégnas, os leitores de paraliteratura procuram uma leitura securizante,

inseparável de uma prioritária vocação frutiva, sem, por esse facto, deixarem de valorizar o efeito de surpresa:

En résumé, l'acheteur/lecteur de paralittérature veut aussi *du nouveau* tout autant que *du semblable*. Son adhésion *massive* est conditionnée par le retour, la répétition assurés des certains traits des produits, en même temps que par l'espoir d'y trouver une relative nouveauté (...). En cela réside la différence avec le rapport du lecteur à la littérature «haut de gamme». (Couégnas, 1992: 67)

Assim, assumir que determinada obra se inscreve no espaço extracanónico da literatura de massas implica, sobretudo, apurar o objetivo central que presidiu à sua publicação, bem como a funcionalidade dos elementos paratextuais, direcionados inequivocamente para o consumo do texto por parte de um público mais alargado.

2.3.1 RAMADA CURTO E *DO “DIÁRIO DE JOSÉ MARIA”*: “PÁGINAS MORTAS DA MINHA VIDA”

Como se sabe, em virtude da revisibilidade do cânone e da oscilante dinâmica de atribuição de valor literário a uma obra ou autor, a sua inserção no campo paraliterário não é, regra geral, pacífica nem definitiva. Disso mesmo é exemplo Ramada Curto (1886-1961), reconhecido e prolífico dramaturgo, autor de dezenas de peças de teatro que foram levadas à cena em muitos dos mais reputados palcos nacionais. Foi também autor de alguma ficção, de entre a qual se destaca *Do “Diário de José Maria”* (1941).

É decerto discutível a sua arrumação ao lado de autores quase desconhecidos, como Artur Inez ou J. Belleza Miranda. Porém, atendendo aos comentários constantes do prefácio, onde se torna saliente a preocupação com o sucesso editorial e as vendas, em conjugação com a análise dos informantes paratextuais⁵¹, não parece injustificado

⁵¹ Foram vários os motivos que fundamentaram, na nossa ótica, a inserção de Ramada Curto no domínio da criação paraliterária, nomeadamente o testemunho de alguns autores coetâneos: “Acusado por Almada Negreiros, no seu famoso «Manifesto Anti-Dantas» de escrever «pinoquices», o autor mostra, nos prefácios de suas peças, mais preocupação com o sucesso do que com a criação de algo novo”. (Ribeiro, 1995: 1422)

Para além deste aspeto, o próprio autor assume a sua vontade de agradar ao público, mesmo que isso significasse sacrificar a dimensão literária: “E também, não procurei escrever «difícil». Sacrifiquei a elegância verbal, a orquestração do período, a curva da frase, a esta preocupação; ser fácil, claro, transparente, acessível, mesmo correndo o risco de ser banal. Aquilo a que se convencionou chamar «o estilo», a beleza coroplastica, só raros a atingem, com harmoniosa facilidade. Não sendo assim ou resulta

inscrevê-lo nesta fase de difusão massificada – e, em consequência, mais ligeira – da forma do romance-diário.

Não é, bem entendido, pelo facto de um autor aspirar a uma transitividade inclusiva da obra junto do público-leitor, expressa em termos de sucesso comercial, que ela deixa de apresentar aspetos estimulantes ou inovadores. Aliás, segundo Daniel Couégnas, o *novo* é, numa obra paraliterária, fundamental para o sucesso e é precisamente esta dimensão irrecusável do *novo* que, neste romance-diário de Ramada Curto, escolhemos destacar, pelo que nele se revela inédito no plano da *inventio*.

Num prefácio explicativo⁵², Ramada Curto aclara a génese deste projeto diarístico, bem como a criação do seu protagonista:

Este livro necessita de uma explicação prévia [...]. Mas explica-se em duas palavras. É uma série de trechos, uns já publicados, outros inéditos, que eu suponho e quero que o leitor suponha, serem páginas do “Diário” do senhor José Maria, professor de ensino livre de matemáticas e ciências naturais. (...) Esta personagem nasceu em dois livrecos meus, o “Debaixo do Cedro” e a “Vida Amorosa de Malaquias Raposo”. (Curto, 1945: 9)

O autor salienta também que estes dois volumes, a partir dos quais emergiu a figura de José Maria, não granjearam significativo sucesso editorial, uma vez que, a despeito das vendas consideráveis, não teriam agradado ao público-leitor. No entanto, no primeiro livro do conjunto de quadros sociais que esboçou, ao abrigo da denominação genérica de “Vida Contemporanea”, *Debaixo do Cedro* (1931), surge José Maria, um professor de matemática e ciências, de meia idade, contemplativo e introvertido, que é arrebatado pelo amor, mas, devido ao seu crónico ensimesmamento, nunca supusera ser correspondido. No entanto, Maria Tereza, a viscondessa de Germilde, por quem em segredo suspirava, declarou-se-lhe e ela própria avançou com um encontro, a partir do qual se tornariam amantes⁵³. Neste romance, José Maria, em virtude da sua personalidade reservada, não mantém um círculo alargado de amigos, apesar de ter alguns conhecidos. Segundo o narrador, havia, porém, um amigo especial:

um *pastiche*, onde as influencias saltam aos olhos de quem lê a cada frase, ou o tempo que o escritor perde a fazer bilros e missanga, faz-lhe falta depois para dizer qualquer coisa que mereça a pena ser lida. (...) E foi por isso que eu tentei fazer qualquer coisa n’esse genero – dentro da literatura. Se o não conseguir, só me resta pedir desculpa á posteridade – e aos compradores dos volumes.” (Curto, 1931: 6-7)

⁵² A edição usada neste trabalho é a segunda, com data de 1945. Neste volume, são incluídos dois prefácios – o da edição anterior e um novo para esta reedição.

⁵³ Em *Do “Diário de José Maria”*, podemos encontrar uma referência a esse romance com Maria Thereza no capítulo intitulado “A Senhora da frente”, onde o narrador comenta a sua beleza, especulando o efeito que nela terá deixado a passagem dos anos. (Curto, 1945: 74-75) Por sua vez, em *A Vida Amorosa de Malaquias Raposo*, conhecemos as circunstâncias que ditaram o fim desta relação.

Mas, fechado a sete chaves n'uma gaveta, havia um terceiro amigo: o *Diário* do professor. José Maria ha muitos anos que costumava confiar ao papel os mais pequenos incidentes da sua vida, que corria calma e igual. (Curto, 1931: 184-185)

Expendem-se, em seguida, considerações relevantes acerca do seu diário, relativas ao tipo de anotações que nele José Maria inscrevia, ao aspeto material do seu volume, chegando a apresentar-se mesmo algumas conjecturas sobre a sua publicação póstuma:

Eram, n'uma letra serrada e miuda, como as suas equações no quadro preto das classes, todas as reflexões, notas e comentários, desabaços, crises ocultas, alegrias modestas, maguas ligeiras que a Vida lhe sugeria e provocava. Os pequenos rectangulos de papel costaneiro, fixados por aneis metálicos entre as duas metades d'uma pasta de cabedal preto, iam-se enchendo durante todo o ano.

No fim do ano, o professor abria os aneis, retirava as folhas escritas que substituíra por outras e guardava, cuidadosamente empacotadas e atadas por uma fita de nastro, as paginas mortas da sua vida.

Às vezes, surprehendia-se a lamentar risonhamente não ter herdeiros que, mais tarde, após a sua morte, lhe publicassem aquellas paginas.

E já escolhera titulo e sub-titulo para a obra. Poderia ter o titulo "Diário d'um isolado" "Vida humilde" e o sub-titulo de "Miscelanea d'um floricultor filosofo". (*ibidem*: 185-186)

Assim, na narrativa subordinante de *Debaixo do cedro*, são interpoladas cerca de seis entradas do diário de José Maria. O autor decidiu, então, apropriar-se da forma do diário e cumprir o desejo da personagem, que é, no fundo, o seu, e publicar, assim, o diário de José Maria, como atesta o prefácio anteposto ao seu romance-diário:

Pois êste José Maria vem daí. As primeiras páginas do seu "Diário" fazem parte desses dois volumes. Depois aproveitei a ideia e quando não tinha mais que fazer, acrescentava uma página ao "Diário de José Maria". (Curto, 1945: 10)

No prefácio da segunda edição, percebemos que este "Diário" teve um significativo impacto junto do público-leitor, atribuível, na ótica do autor, ao facto de os portugueses se identificarem com o protagonista⁵⁴. Talvez para justificar a opção por

⁵⁴ "Julgo que posso explicar-me a mim próprio a razão do sucesso dêste pobre livro. É que o «Diário do José Maria» é a história dum homem que recorda e revive pela memória afectiva a sua vida passada. O «Diário de José Maria» é um livro «saúdoso». Daí o interesse dos leitores portugueses. Mais me confirmo nesta minha ideia quando penso que há duas frases que o português a miude repete. Uma é: «recordar é viver». A outra é «bons tempos!». José Maria, ao longo das páginas do seu Diário, não faz outra coisa. Como já não têm de olhar para a frente, olha para a frente, olha para traz, para o que lá vai". (Curto, 1945: 13)

esta estratégia diarística, compaginando-a com a propensão "saudosista" da sua personagem, Ramada Curto reflete aprofundadamente sobre as próprias potencialidades do diário, assinalando a perpetuação do tempo como uma das suas virtudes nucleares:

Os "Diários" foram sempre grandes conservadores d'emoções. Nesses documentos os seus autores descrevem os seus sentimentos, as suas alegrias e dôres, até pequenos estados emocionais, impressões fugitivas, coisas ligeiras, com o fim – suponho eu – de se convencerem de que asseguram assim à sua pessoa uma existência mais real, uma continuidade mais efectiva, qualquer coisa que lhes dê a impressão de que são capazes de triunfar do tempo e são portanto candidatos viáveis à Eternidade. (*ibidem*: 13-14)

Assim, enfatizando o sucesso editorial, que é obviamente umas das suas principais preocupações, o autor refere que este "livrinho" de "fait-divers mais ou menos literários" esgotou os primeiros três mil exemplares e, por isso, publicou uma nova edição, acrescentada deste prefácio e com "mais duas coisas inéditas – como prémio e agradecimento por tão manifesta boa vontade." (*ibidem*: 15)

Uma vez que este diário, como o próprio título e o prefácio tornam explícito, deriva de um processo de refundição editorial, encontramos, em vez de datação, títulos evocativos de uma organização de tipo capitular, possivelmente da responsabilidade do editor⁵⁵. Esta ordenação e a sua própria justificação constituem elementos inovadores relativamente aos diários anteriormente estudados. Estes cerca de trinta e quatro capítulos apresentam também a diferença significativa de não pretenderem contar uma história ou arquitetar um enredo, como se verificava em praticamente todos os exemplos analisados. Na verdade, constituem uma série de micronarrativas de índole diversa: alguns configuram pequenos episódios do quotidiano, outros esboçam quadros do passado convocados por qualquer acontecimento e/ou objeto observado, outros ainda constituem contos do diarista compostos por desenfado, histórias curiosas que ouve, descrições de locais ou pessoas que vê. No fundo, neste diário se encontra decantada a própria essência da vida humana, verdadeiro caleidoscópio de emoções, histórias e pessoas.

No que respeita à tematização autorreflexiva do processo de escrita do diário, detetam-se referências esparsas que são, contudo, remetidas para segundo plano por um primeiro capítulo que corresponde a uma suposta entrada do diário de José Maria,

⁵⁵ As entradas diarísticas de *Debaixo do Cedro*, por sua vez, aparecem devidamente datadas, o que parece indiciar um trabalho de revisão editorial anterior à publicação de *Do "Diário de José Maria"*. Estes aspetos, apesar de pouco significativos em aparência, conferem autoridade narrativa acrescida à obra.

intitulado “Os Diários”. Nesse capítulo, o diarista descreve o aspeto material do seu diário, característica da *diary novel* que Ramada Curto aprofunda e que os restantes autores tinham escassamente explorado. O diarista dilucida também o motivo dinamizador da pulsão de escrita e conservação do seu diário, apesar de reconhecer que não tem nada de muito interessante para registar, revelando-se leitor assíduo de diários:

Nunca puz a mim próprio esta pergunta – para que escrevo eu este Diário? So hoje, reparando no número de cadernos de papel atados com uma fita de nastro vermelho que eu tenho no fundo de uma gaveta como relíquias do meu passado morto, é que sorri da minha pretensão. Compreendo o Diário do Duque de Saint-Simon, o Memorial de Santa Helena, e outras “memórias” semelhantes. Mas o “Diário de José Maria” chega a ser um tanto ridículo. A minha vida não tem acontecimentos de relêvo. Tem sido plana, uniforme, homogénea, tôda tecida de pequenas coisas. Os dois ou três grandes acontecimentos que se erguem no meio desta planície rasa, depressa se contam e nem me é preciso recordá-los, porque os tenho sempre presentes. (*ibidem*: 17)

Enfim, os factos que podem constar do meu Diário são êstes. É pouco, na verdade. Ao olhar para tantas fôlhas de papel, enegrecidas com a minha letra, pensei como conseguira fazer o milagre de escrever tanta coisa, tantas palavras, sem assunto. (*ibidem*: 19)

Bem sei que é pouco para encher um “Diário”.
Mas, às vezes, até me sinto feliz, por não ter mais.
Os “Diários” como o meu, são uma revolta contra o Tempo.
(*ibidem*: 21)

Ao percorrer as entradas do diário de José Maria, depois de submetidas ao crivo do editor, concedendo suposta prioridade aos episódios mais entusiasmantes do seu registo original, apercebemo-nos de que, de facto, a sua vida é dominada por uma serenidade de recorte quase epicurista, nada vivendo intensamente, tornando-se um quase espectador das histórias que conta. O seu tempo é aproveitado com as minudências do quotidiano, saboreando todos os momentos, como o simples acender da iluminação pública ou a observação dos hábitos de uma colónia de pombos. No entanto, anota todos estes pormenores no seu diário, com regularidade quase ritualística, ainda que considere quase irrisória a matéria-prima vital nele transposta:

Estas páginas íntimas, que escrevo para matar o tempo, não têm probabilidade de virem a ser lidas por mais ninguém senão por mim. E que fôssem! Que me importa que alguém se ria dum pobre homem como eu. (*ibidem*: 31)

No seu diário, José Maria intercala também pequenos contos, alguns de incontestável interesse, como o de “Job e o Anjo”. As microficções que nele vai

incrustando servem de ponto de partida para a discussão de questões de índole existencial e metafísica sobre as quais delongadamente reflete.

José Maria vai disseminando no diário algumas pistas de leitura que permitem ao leitor deduzir ou recompor alguns detalhes da sua vida:

Eu sou o José Maria, professor de ensino secundário, floricultor,
por paixão, melómano nas horas vagas, pobre bicho humilde metido
na sua casca, que nunca soube constituir família, nunca soube ser útil.
(*ibidem*: 220)

À medida que rememora alguns episódios, vai anotando esses momentos do passado, o que, como é evidente, coloca um problema de verosimilhança: porquê registar no diário um acontecimento que, provavelmente, tinha sido relatado antes? Ramada Curto resolve esta questão de uma forma astuciosa, fazendo o seu protagonista-diarista refletir sobre as virtudes deste regime de apresentação reiterativo:

Neste “Diário”, que é o meu maior amigo, onde, há trinta anos,
arquivo as páginas mortas da minha vida, existe o rasto lírico dum
Carnaval em que eu já recordava um outro que passara. [...] achei
graça em recopiar para estas páginas, essa outra já tão distante.
(*ibidem*: 97)

Assim, este “achar graça” constitui um móbil verosímil para este regresso, pois, se rememorar é uma das suas principais atividades diárias, as recordações devem avultar no seu registo diário, conseguindo, por meio da sua revisitação, distinguir os marcos decisivos de sua vida. Refira-se que, por vezes, não deixa de causar alguma perplexidade a interpelação dos seus leitores, visto ter o diarista já afiançado que não supõe que ninguém o leia, como acontece quando conta uma pequena história e a remata com o seguinte comentário: “não sei se acharam graça à minha história. Se não acharam, só me resta pedir desculpa do tempo que lhes roubei.” (*ibidem*: 113)

Na exploração ficcional do diário, Ramada Curto retextualiza os ingredientes convencionais do subgénero, elegendo, em particular, os que se revestem de funcionalidade acessória, investindo na sua rendibilidade estilística, num exercício de aprofundamento das suas propriedades técnico-narrativas.

2.3.2 ARTUR INEZ E “DIÁRIO DE UMA MULHER CASADA”: “PÁGINAS DA MINHA VIDA ÍNTIMA”

Artur Inez (1898-1968), romancista, poeta e jornalista, escreveu também para o grande público uma novela em forma de diário. Em 1949, publicou uma coleção de seis novelas, apresentando-se uma delas sob forma epistolar e outra, de que aqui nos ocuparemos e que dá título ao livro, em formato de diário – trata-se de “Diário de uma Mulher Casada”.

O autor abdicou, neste caso, da figura do editor fictício ou de qualquer prólogo explicativo. O diário contém trinta e cinco entradas, ainda que estas correspondam a apenas dezassete dias diferentes, porquanto, num momento inicial, a diarista escreve normalmente duas vezes por dia, fase que corresponde a um período de solidão e infelicidade conjugal e ao deflagrar do interesse passional por um homem desconhecido. A gradual aproximação desse estranho, com a consequente perturbação e os conflitos íntimos suscitados pela tentadora cedência aos seus desejos, estimulam um expressivismo exuberante, o que se traduz na escrita de quatro ou cinco entradas diárias. Depois de consumada a nova relação, entra-se numa fase de pacificação da consciência e a solidão atenua-se, pelo que encontramos apenas uma entrada mensal, à exceção do mês de outubro, em que se verificam duas.

Na ausência de um prefácio explicativo, a primeira entrada, de “24 Junho, à noite”, assume verdadeira função preambular, na medida em que introduz a temática do diário, justificando a sua escrita e procedendo à autoapresentação da diarista sob a forma de reflexões íntimas. O débito confessional vertido no diário é explicado nos termos seguintes:

O Rogério não está em casa e eu sinto, pela primeira vez, uma vontade doida de passar ao papel as minhas impressões. Um *Diário*? Sei lá se isto chegará a ser um *Diário*... Mas é curioso: se o Rogério estivesse aqui, a meu lado, tenho a certeza de que não escreveria uma linha. Porque me entreteria com ele a conversar? Não. O Rogério não gosta de conversar. Eu não escreveria – sim, é isto, sinto-o – porque eu não queria que ele lesse o que escrevo... (Inez, 1949: 7)

As reflexões da diarista revelam, desde o início, o desconforto que sente no seu casamento, causado pelas enigmáticas ausências noturnas do marido – que, como se deduz da leitura, são habituais –, passando pela falta de comunicação entre o casal, o que converte o desabafo vazado no diário em verdadeiro lenitivo. A diarista sente que o seu registo íntimo deve ser mantido em segredo e o marido não deve ter acesso a ele,

fechando-o “hermeticamente no pequeno cofre de segredo” (*ibidem*: 19), onde guarda bens valiosos de família. Na mesma entrada, refere que escreve “diante da secretária” as suas “linhas desataviadas”, acentuando a liberdade de estilo e a emancipação da escrita relativamente a quaisquer constrangimentos formais. O local de redação do diário e a referência a todas as precauções que toma para escrever concorrem para a intensificação do clima de secretismo e para vincar o voluntário insulamento da diarista:

Agora, com o espírito mais sossegado, no tranquilo silêncio da salinha onde escrevo, segura de que ninguém virá importunar-me, vou tentar descrever este encontro [...]. (*ibidem*: 28)

Oiço, no quarto contíguo a esta pequena sala onde me fecho para escrever estas loucuras, a respiração regular e serena do meu marido. (*ibidem*: 38)

Tenho a porta fechada, como sempre que escrevo, mas terei de abri-la. [...] Fechemos à chave as minhas confidências [...]. (*ibidem*: 64)

A diarista disserta, sobretudo, sobre o seu casamento, uma vez que, como o próprio título prenuncia, é sobre a sua condição de mulher casada que ele versa. Assim, relata como foi empurrada para este enlace aos dezasseis anos, com um homem uma década mais velho, referindo que esta união dura há nove anos. Desta forma, conseguimos deduzir que a diarista é ainda muito jovem, encontrando-se à data com uns inexperientes vinte e cinco anos.

A partir da entrada de “25 de Junho, à tarde”, surge a personagem evocada do homem cujo olhar lhe causou uma indelével impressão no salão de chá. Sente que, à luz do código ético pelo qual regula o seu comportamento, não é próprio para uma mulher casada demonstrar interesse por um outro homem, mas, numa interrogação retórica que coadjuva a sua caracterização, reflete sobre o incumprimento dos deveres conjugais por parte do seu marido:

Pois será natural que um homem vivido, como o Rogério, deixe só, com as suas fantasias, durante quase uma semana, uma rapariga de vinte e cinco anos que é sua mulher, não é feia e passa por ser elegante? (*ibidem*: 12)

A aproximação gradativa entre a diarista e Luís Pedro, o estranho que sobre ela exerce magnética sedução, dita a entrada deste no território imaginante das suas fantasias e, sobretudo, no espaço íntimo da enunciação secreta do seu diário. Embora se

sinta, ocasionalmente, tentada a recuar, acaba sempre por ceder ao ditado caprichoso de sentimentos que até agora desconhecia:

Como é que este homem que mal conheço, que só vi duas vezes, aparece aqui no meu Diário sem cerimónia nenhuma – o Luís Pedro, tu cá tu lá comigo, a mulher legítima do senhor engenheiro Rogério Manuel de Silveira e Matos? (*ibidem*: 16)

Note-se que este espaço de textualidade íntima, instituído pelo diário, era exclusivamente habitado pela protagonista e pelo marido. Junta-se-lhes agora Luís Pedro, presença social e discursivamente disruptiva, uma vez que este representa uma real ameaça a esta escrita vigiada pelo decoro social. A consciência em crise da diarista instala uma ambivalência perturbadora: por um lado, sente que os seus devaneios e aproximações de outro homem são condenáveis; por outro, à medida que pensa nas traições do marido e na sua ausência constante, anima-se com esta nova relação.

Por diversas vezes, exprime a intenção de resistir a esta atração. No entanto, as flutuações da vontade e do desejo triunfam sobre a razão. Assim, em algumas entradas, a diarista, apesar de reiterar a suposição de que ninguém irá ler o seu diário, conjectura, mesmo assim, a reação dos leitores aos seus dramas íntimos:

Apostaria dois contra um em como, se este *Diário* pudesse algum dia ser lido por qualquer moralista encartado, eu teria contra mim a ira sacratíssima desse Catão insigne, que me fulminaria, sem apelo nem agravo, com esta objurgatória aparentemente razoável. (*ibidem*: 35)

Ninguém lerá nunca este *Diário*, mas daqui vos desafio, ó candidas e santas mulheres, a dizer-me se vos não sentireis felizes felizes e orgulhosas se fosseis distinguidas por um poeta enamorado ... (*ibidem*: 49)

Para Maria do Céu, o diário concretiza diferentes dimensões: serve de registo testemunhal – “quis propositadamente fixar estas impressões no meu Diário para que, quando for velhinha e se tiver coragem para o reler – eu possa orgulhar-me de mim própria” (*ibidem*: 26) –, captura a oscilação do seu espírito e serve ainda de repositório dos sentimentos que a ninguém podem ser confiados:

Bem ou mal, quero transcrevê-lo. São páginas da minha vida íntima este *Diário* onde vou anotando, quase sem voltar a ler, os meus caprichos, as minhas reacções, os meus sofrimentos e as minhas tão raras alegrias. (*ibidem*: 50)

O diário deixa, no entanto, de exercer a sua ascendência sobre a diarista, quando esta entra numa nova fase da sua existência, assumindo e aceitando a sua relação adúltera com Luís Pedro, realizando-se plenamente nela, reconhecendo nele o companheiro e confidente que nunca encontrou no marido, substituindo assim, simbolicamente, as páginas do seu diário pela interlocução amorosa compensadora:

Já não sinto vontade de escrever, talvez porque prefiro viver intensamente a minha vida clandestina com o meu amor. Há três meses escrevia para desabafar. Agora desabafo com o Luís, sempre enamorado, mas ciumento. (*ibidem*: 81)

Nesta novela de estrutura efabulatória elementar, salienta-se sobretudo a conceituação do diário como “sismografia” das emoções e como reduto secreto de subjetividade. A confissão diária revela-se, assim, uma espécie de ficção compensatória das insuficiências da vida, num jogo de especularidade que torna intermutáveis experiência e linguagem, assumindo-se como traço indeclinável nesta escrita da intimidade.

2.3.3 CARLOS DE MACEDO E *DIÁRIO DE UMA MENINA FÚTIL*: “A MINHA PRÓPRIA IMAGEM DEFORMADA”

Carlos Lemonde de Macedo (1921-1996), poeta, dramaturgo, romancista e ensaísta, publicou, em 1954, o *Diário de uma Menina Fútil*. Apesar da esquemática ingenuidade da sua diegese, esta novela explora, com originalidade digna de menção, algumas particularidades ligadas à reconversão ficcional do diário, atinentes sobretudo aos códigos ótico-grafémicos e à sintaxe espacial do texto.

Esta “novela-diário” encontra-se dividida em nove capítulos, embora estes se encontrem apenas sinalizados pela mancha gráfica e não numerados ou titulados. Cada uma dessas secções corresponde a um período de tempo mais ou menos delimitável, sendo que, no conjunto, o diário recobre cerca de um ano, sabendo-se que foi iniciado em janeiro e concluído em dezembro do mesmo ano. Cada um dos capítulos reúne vários fragmentos não datados e, ao longo do texto, alguns informantes permitem a sua circunstanciação temporal, como a referência ao Carnaval, à Páscoa, à data de

casamento de António Maria, aos meses de verão, etc. Assim, as entradas encontram-se separadas por estrelas que parecem inspirar-se na decoração adolescente dos cadernos diários. Apesar de não se tratar propriamente de uma adolescente, a jovem diarista, de apenas vinte e dois anos, é caracterizada pela sua futilidade, tanto de modo direto – por Joca, seu amigo, e pelo próprio autor, como fica claro no título que elege –, como indiretamente, a partir da observação do seu comportamento.

Um outro procedimento inovador consiste na elisão de troços textuais cuja responsabilidade é atribuída ao autor-editor. Essa omissão, que ocorre em dois momentos, é justificada em rodapé, esclarecendo-se que o passo se encontra “ilegível no original”, numa óbvia reprodução de um efeito de real, comunicando a impressão de se tratar o diário de um documento autêntico. Alias, como o prefácio indica, o autor deseja firmar um contrato de leitura com o seu leitor, propondo-lhe as premissas que ele deve aceitar, enquanto ele, como autor, se compromete a instaurar a verosimilhança que esse pacto reclama:

Tudo se passou como se alguém, amplamente qualificado para o fazer, entregasse ao autor o manuscrito onde a menina fútil arquivara seus sentimentos e lhe desse inteira liberdade para dispor dele.

A minha colaboração na obra seria assim meramente formal; reduzir-se-ia a retocar, corrigir o esboço informe, respeitando a sua essência.

O terem decorrido alguns anos entre a sugerida recepção do manuscrito e a publicidade que agora lhe dou; justificará as inevitáveis desactualizações do texto.

Despersonalizando-se, o autor esforçou-se por suprir as lacunas do original. E julgar-se-á satisfeito se o arranjo não destruiu a unidade do depoimento. (Macedo, 1954: 3)

A diarista é uma jovem que inicia o seu diário sem qualquer justificação e, ao longo dos primeiros fragmentos, mostra-se angustiada com o casamento de António Maria que, só mais tarde, percebemos ser seu irmão, expressão de parentesco que ela se esquivava a usar. À medida que os episódios se sucedem, torna-se evidente que o afeto que nutre pelo irmão e a aversão que demonstra pela futura cunhada não se resumem a amor e ciúme fraternal, mas a uma pulsão morbidamente incestuosa que, entre erupções e recalcamientos, nos vai sendo apresentada num crescendo de expectativa.

A escrita do diário assume, para esta menina fútil, funções plurais. Devido à natureza transgressiva dos seus sentimentos, a jovem diarista não se identifica projetivamente com ninguém e, deste modo, o diário serve de seu fiel e discreto companheiro nos momentos de profunda solidão:

Escrevo estas coisas sem saber porquê. Deu-me hoje para isto. Os pais saíram, foram ao teatro. Aqui ao lado – estou na casa de jantar – a criada de sala conversa com a cozinheira. Chove torrencialmente. E eu fecho esta página do meu diário como quem regressa de muito longe. (*ibidem*: 68)

O diário da jovem, cujo nome desconhecemos, possibilita-lhe um exercício de autognose, por meio do qual se procede à sondagem dos seus próprios sentimentos:

Desde Janeiro que confio as minhas impressões às páginas deste diário. Não as tinha ainda relido e resolvi fazê-lo. Achei-me sentimental e romântica. Mas – Deus meu! – que posso eu fazer se sou exactamente o que estas palavras, dia a dia alinhavadas, revelam?

E vou-me compreendendo. Vou compreendendo que tenho usado de um disfarce. Para com os outros... ainda vá! (*ibidem*: 36)

A diarista encontra também no seu registo uma forma de libertação catártica e um espaço que viabiliza a confissão do inconfessável recalcado:

Precisava de alguém que me aconselhasse. Mesmo o meu padre confessor talvez não me compreendesse. Há tais subtilezas no problema que debato em mim, que possivelmente nem eu própria encontraria as palavras adequadas...

Só posso confiar no meu diário... (*ibidem*: 48)

Escrevo. Escrevo sempre. Só quando me sento à secretária e vou enchendo de caracteres as folhas brancas me consigo libertar. (*ibidem*: 75)

O drama adensa-se quando alguém lê este diário, cenário ficcional frequente no repertório de motivos correntes no romance-diário, e descobre o seu segredo, deixando a jovem em desespero, uma vez que tomava sempre precauções para que esta fatalidade nunca viesse a ocorrer:

Quarta-feira, quando cheguei a casa, o meu diário não estava no seu sítio habitual, na gaveta da secretária. Costumo fechá-la à chave, mas desta vez devo ter-me esquecido.

Quem terá sido? (*ibidem*: 31)

Esta peripécia precipitará todo o desfecho, porque, para a diarista, já não é possível controlar ou reprimir o seu amor interdito, na medida que este foi já descoberto, principalmente porque alterações no comportamento de António Maria parecem indiciar ter sido ele próprio a ler furtivamente o seu diário. Assim, a diarista transcreve, no seu diário, a carta que gostaria de dirigir ao irmão, não tendo, contudo, intenção de lhe entregar:

Bastava não teres descoberto o meu diário para que eu continuasse a minha guerra. Até à vitória? Até à derrota? Como quiseses. Por um estúpido e imperdoável esquecimento eu compliquei coisas que já de si não eram simples. (*ibidem*: 41)

Ainda tenta ocupar-se, por conselho do amigo Joca, com crianças desfavorecidas, aceita a proximidade deste, mas não consegue evadir-se do seu sentimento e alterar a sua personalidade, considerando-a repulsiva e deformada:

Fui fraca, reconheço-o. Fraca sobretudo por ter vasado neste papel gotas e gotas de sangue negro. Neste papel onde não encontro senão a minha própria imagem, a minha própria imagem deformada. (*ibidem*: 76)

O agravamento do seu desequilíbrio psíquico conduz a diarista à aniquilação física e ao descontrolo emocional, documentados ambos no seu diário, sob a forma de pungente derrame verbal:

É isto que sinto. A minha mão desenha caracteres confusos. Escrevo sem saber o que escrevo. Aqui e ali, mais por instinto que por reflexão, ponho uma vírgula, fixo um ponto. Mas não sou eu que falo. É algo que tenho cá dentro, algo que se libertou e que não posso dominar. (*ibidem*: 80)

No dia 13 de dezembro, o único que aparece segmentado em horas (num total de oito fragmentos), a diarista vai registando o seu derradeiro dia, pressagiando uma despedida iminente. Às dez horas, no seu quarto, ingere os comprimidos que havia antes comprado e escreve febrilmente no seu diário, enquanto aguarda a chegada lenta e inexorável da morte, revelando um certo comprazimento patético na sua progressiva agonia:

A chuva lava tudo. As lágrimas, não. Se lavassem, queimava o meu diário. Depois chorava. Mas nem mesmo a chuva lava completamente. Ficam sempre manchas nos destroços. Nódos. E queimar o diário seria queimar-me viva. Cinzas, só cinzas...

[...] Se eu queimasse estas folhas talvez tudo se simplificasse. Mas dia a dia, fui adiando a minha confissão. Agora quero pôr ponto final.

Sinto-me cansada. O cérebro hesita mas a mão escreve. Saber escrever!... Devia ser tudo oral. Não, devia ser tudo silêncio. As palavras, sorrisos ou olhares... Tenho escrito tanto! Lido tanto! Até romances policiais. Mas nenhum como o meu. O meu tem base real e depois torna-se pura imaginação. Imaginação que venceu todas as barreiras e se tornou carne, a minha própria carne. Imaginação que foi a minha maior inimiga... (*ibidem*: 90-92)

Estes comentários finais da “menina fútil” demonstram o investimento valorativo de que é objeto a notação diarística, ao ponto de a identificação com o seu caderno ser tão profunda que queimá-lo equivaleria a imolar-se viva. Aliás, segundo esta linha de permutabilidade entre vida e escrita, o diário assume uma importância maior do que a própria experiência vital, uma vez que a diarista tem coragem para se suicidar, mas não para destruir o seu registo, ao qual se confia a perpetuação da memória de uma existência de contornos melodramáticos, em que são fluidas as fronteiras que separam o real da sua fixação tumultuosa em escrita.

O estilo de escrita é caracterizado pela própria diarista como “quase telegráfico”, evidenciando, contudo, uma constante preocupação com a *dignitas* do registo, na medida em declara evitar a dicção rasteira (*ibidem*: 22) a que recorreu no passado.

A novela explora, assim, o motivo da violação do diário e, sobretudo, a notação gráfica substitutiva da datação convencional, tornando explícita a centralidade do pacto de verosimilhança estabelecido com o leitor. Até certo ponto, a engenhosidade da forma permite compensar a exploração previsível do patético e do melodramático, denunciando óbvias concessões ao gosto literário dominante.

2.3.4 J. BELLEZA MIRANDA E *DIÁRIO E CARTAS DUMA MULHER*: “CONFESSIONÁRIO DE TANTA PEQUENA LOUCURA”

Embora hoje praticamente desconhecido, Jorge Belleza Miranda foi autor de expressiva produção literária, recebida, ao que parece, com apreciável sucesso, uma vez que praticamente todas as suas obras foram objeto de várias reedições. Uma delas, intitulada *Diário e Cartas duma Mulher*, foi originalmente dada à estampa em 1958⁵⁶, seguindo-se-lhe múltiplas reedições, sempre com alterações e acrescentos⁵⁷.

Este diário recupera a tradição da *letter-journal-novel*, inaugurada por Richardson, uma vez que combina os subgéneros do romance-diário e do romance

⁵⁶ A edição utilizada neste trabalho é a 2ª edição de 1960.

⁵⁷ Esta obra será publicada, anos mais tarde, em 1975, na sua edição definitiva, sob o título *Fragmentos da Vida de uma Mulher*. No prólogo, o autor justifica as sucessivas revisões da obra como produto da “permanente insatisfação vivida pelo espírito do artista” (Miranda, 1975: 9).

epistolar. Deste modo, a novela integra trinta e quatro páginas de diário, datadas e com referência ao local de escrita, e dez cartas. Os dois subgêneros complementam-se, embora, na realidade, sem a indicação das páginas antecedentes⁵⁸, não fosse possível discernir uma página de diário de uma carta, uma vez que o estilo e formato de ambas são flagrantemente próximos. No entanto, podemos dizer que a tônica das páginas do diário de Ana Maria recai sobretudo nos seus sentimentos íntimos e, nas cartas, aborda-se também o eco social do seu relacionamento com Marcelo, delineando-se em ambos os gêneros – nem sempre com meridiana clareza – a dicotomia público/privado.

O editor introduz um prólogo apresentativo sobre Ana Maria de Aragão, a diarista, que será vítima de um desfecho trágico, e que explica em que circunstâncias⁵⁹ e com que finalidade este diário e as cartas são agora dadas a lume:

Um acaso, aquele bondoso deus protector dos novelistas, fez-nos encontrar alguém que, possuidor dum maço de papéis de Ana Maria, se prontificou a mostrar-no-lo, e, entre contas de modista e de sapatarias, receitas de médicos e contas de farmácia, deparou-se-nos um pequeno caderno de folhas um pouco cansadas, e cartas, muitas cartas, das quais recolhemos algumas para, juntamente com as páginas de um “Diário”, darmos a conhecer aos nossos leitores o perfil mental de uma das mulheres mais elegantes que no nosso tempo se têm mirado nos escaparates das lojas do velho Chiado.

“Diário” e cartas completam-se, formam um todo, e fazem-nos assistir ao seu drama íntimo, ao descalabro da sua vida, dominada por uma paixão avassaladora que a humilhou como mulher, mas acabou por elevar o seu espírito para além do pesadelo do caixão que encerra o seu corpo [...]. (Miranda, 1960: 17)

O enredo é, mais uma vez, de uma incipiência rudimentar: Ana Maria, recém-viúva, apaixona-se por Marcelo, um sedutor e jogador inveterado que abusa da generosidade do seu amor, destrói a sua família – após ter seduzido e abandonado também a meia-irmã, Maria Luísa – e a conduz à aniquilação absoluta, acabando por

⁵⁸ Nesta edição, as entradas do diário ou as cartas são antecedidas de páginas de rosto, deixadas em branco, com a indicação, no canto inferior direito, do tipo de documento que se seguirá: “Página de diário” ou “Carta à sua amiga...”.

⁵⁹ Na versão definitiva, de 1975, este prólogo é convertido num capítulo, onde o editor do diário conta que foi a um leilão, no solar de Ana Maria, e aí encontra Maria Emília, amiga e destinatária das suas cartas. Aí, Maria Emília oferece ao editor o diário, para que este tome conhecimento da tragédia da amiga, três anos volvidos sobre a sua morte: “ – Contar-lhe-ei com o maior gosto. Ou melhor, emprestar-lhe-ei o diário de Ana Maria, que conservo, preciosamente, num velho cofre de sândalo. Mas farei ainda mais: quero socorrer a sua falta de imaginação fornecendo-lhe outros documentos e testemunhos. Não lhe peço, exijo-lhe, em nome da nossa amizade, que conte esta história de amor.” (Miranda, 1975: 20)

Maria Emília entrega também ao autor outros documentos – as cartas – que poderão auxiliá-lo no processo de reconstituição arqueológica pela escrita: “Vou entregar-lhe antes o cofre de sândalo com o diário de Ana Maria, a que juntarei um maço de cartas que o esclarecerão acerca do caso e servirão para completar o drama vivido pela minha amiga.” (*ibidem*: 22)

sucumbir de tísica do corpo e da alma. Numa previsível manobra melodramática, decide esperar pelo regresso do amante *in extremis*, antes de expirar, mas Marcelo nunca chega. No derradeiro momento, em Lisboa, o sedutor amoral parece enlouquecer, numa espécie de tardia justiça retributiva.

Relativamente ao diário, Ana Maria lamenta, muitas vezes, não ser tão regular na escrita quanto gostaria, uma vez que este é o seu “confessionário de tanta pequena loucura e também de algumas dores e horas de desalento.” (*ibidem*: 85) Porém, à medida que o tempo passa, são cada vez mais “tristezas e amarguras o que a [sua] alma dolorida extravasa sobre o papel”. (*ibidem*: 113) A escrita do diário torna-se mesmo penosa pela presentificação do passado que supõe, como aliás a diarista admite: “Escrever isto aqui é como esgotar de novo o cálice de fel que [...] bebi”. (*ibidem*: 117)

O editor, neste caso, parece desenvolver um trabalho quase jornalístico de apuramento de dados, como tentativa de se credibilizar, enquanto instância de mediação narrativa, perante o leitor. Prova disso é um acrescento constante da segunda edição, relatando o fim de Marcelo, que se redimiou de todo o mal que fizera, alistando-se nas fileiras da Legião Estrangeira e morrendo heroicamente, factos revelados por uma sua parente octogenária⁶⁰:

Como vê, meu caro senhor, precisa de corrigir o “Diário e Cartas duma Mulher” se quiser ser verdadeiro quanto ao destino de Marcelo. [...] E agora, que tudo sabe a seu respeito, seja benevolente, caridoso para com ele em nova edição da sua novela. (*ibidem*: 213)

Assim, no final desta novela, o editor reflete sobre a sua própria composição e insiste na subalternização do trabalho ficcional em benefício de uma suposta verdade factual:

E aqui estou eu a meditar nos seres que no palco do teatro da vida, onde cada um de nós é actor, se vêem coagidos a desempenhar

⁶⁰ Curiosamente, na versão definitiva, é Maria Emília quem se oferece para apresentar a parente de Marcelo ao novelista: “E para que esta história tenha um epílogo, apresentá-lo-ei, em Lisboa, a uma deliciosa velhinha, que, com os seus oitenta anos bem vividos, porá ponto final à sabedoria do destino, pois, neste caso, ele tomou o lugar do artista.” (Miranda, 1975: 22)

Assim, o autor, além de justificar o encontro com a octogenária, altera o final da novela. Em primeiro lugar, inverte a ordem deste encontro que, na edição de 1960, ocorre depois de a “velhinha” tomar conhecimento da 1ª edição, censurando-o pela injusta memória de Marcelo. Na versão definitiva, supõe-se que o encontro terá acontecido antes da redação da novela: “— Ah, meu caro senhor — exclamou ela —, propõe-se então escrever sobre Marcelo? E que vai dizer do meu pobre sobrinho? Será implacável para com ele?” (*ibidem*: 225)

Supostamente, a velhinha entrega-lhe umas folhas de Marcelo, onde se revela que ele amava genuinamente Maria Luísa, irmã de Ana Maria, e desejara casar com ela, tendo esta recusado como sinal de veneração da memória da irmã.

papéis vários impelidos pela força das circunstâncias, tal como ao sabor do vento que sopra rodopiam as folhas desprendidas da árvore.

E agora ponho ponto final no “Diário e cartas duma mulher” com a declaração de que outro destino não podia ter dado às suas personagens senão aquele que realmente foi o seu, ao viverem o drama que tamanha sensação provocou nessa época e que, apesar de decorridos já alguns anos, ainda hoje não está inteiramente sepultado no olvido, pois é recordado por um restrito número de pessoas.

Fazer o contrário seria falsear a verdade, muito embora em benefício da ficção. E, assim, estes apontamentos, coligidos em forma de novela e como novela, a alguns se afigurem banais e destituídos de valor. Em contrapartida, resta ao autor a convicção de ter dado à estampa, como se diz no prólogo, a linhas tantas, o conhecimento do perfil mental de uma das mulheres mais elegantes que no nosso tempo se têm mirado nos escaparates das lojas do velho Chiado. (*ibidem*: 215)

Participando da lógica pragmático-comunicativa do texto paraliterário, é interessante verificar o sucesso editorial da obra que justificou inúmeras reedições, além do trabalho metódico de reescrita de uma novela-diário que o público parecia apreciar. Para além deste aspeto, é de destacar a laboriosa construção da personagem do autor-editor do diário-novela, detetivescamente empenhado na busca da verdade documental, assim como a afinidade que o texto revela com a *letter-journal-novel*, convertendo-o, assim, num estudo de caso particularmente estimulante.

2.4 *VARIATIO*: ALGUMAS MODULAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

No fim do século XX e no início do século XXI, desenham-se novas perspectivas de renovação e alargamento das potencialidades ficcionais do diário. O registo do quotidiano, filtrado por uma cultura do fragmento, converte-se numa pulsão comum, frequentemente revisitada pelos autores portugueses. Quer pelo recurso à forma do romance-diário, quer pela transplantação de entradas ficcionais de diário noutros modelos ou contextos narrativos, o subgénero tem sido objeto de concretizações originais, numa demonstração eloquente da sua renovada vitalidade.

2.4.1 MARIA GABRIELA LLANSOL E *LISBOALEIPZIG I*: “PASSAGENS-METAMORFOSE”

Maria Gabriela Llansol (1931-2008) é, sem dúvida, uma das autoras cuja persistente revisitação do registo diarístico se reveste sempre de um carácter insólito e hermeneuticamente desafiante. Llansol é autora de três obras cujo subtítulo aponta para o registo diarístico: *Um Falcão no Punho* (1985), *Finita* (1987) e *Inquérito às Quatro Confidências* (1996). Nestes três diários, são detetáveis alguns elementos característicos do diário de um escritor, como a datação, apontamentos pessoais de locais e conversas, registos de sonhos, esboços de textos ficcionais e reflexões. No entanto, como adverte Carlos Vaz, a leitura do diário llansoliano, à luz dos cânones do diarismo convencional, pode conduzir a uma perceção deslocada da sua escrita do dia-a-dia:

A necessidade da escolha do género intimista no espaço autobiográfico da autora parte de uma inovação que se afasta da simples classificação de balanço, confissão ou até mesmo do individualismo intimista. [...] É certo que poderíamos estar tentados a decifrar o diário llansoliano a partir do típico contrato de leitura que o género impõe, mas o interlocutor que o fizesse estaria a distanciar-se do âmago real da escrita e a tirar conclusões inexatas que se afastariam da leitura dos textos, ou seja, não podemos perscrutar as obras de Llansol mediante as modalidades tradicionais de abordagem implicadas pelo diário. (Vaz, 2005: 36)

Com efeito, os diários de Llansol assumem-se como um espaço de ‘laboratório’, onde a autora cria, metamorfoseia e experimenta as figuras⁶¹ ficcionais que povoam a sua obra, ensaia os títulos possíveis, representando, no fundo, uma antecâmara da criação ficcional e uma zona de germinação romanesca. De tal forma este “diário-laboratório” domina a instância autoral que ela própria admite a sua absorção pelo universo ficcional que cria, convertendo-se também, na qualidade de “Eu” diarista, numa das suas figuras:

Escrevo estas linhas intrigada pelo que compreendo lentamente
Que eu pertença à ordem figural
E que por isso posso colocar este **Diário**, que diz respeito à
ordem figural do quotidiano, ao lado de **O Livro das Comunidades**,
Da Sebe ao Ser, e de **Causa Amante**. (Llansol, 1998: 68)

Apesar desta interseção entre registo ficcional e registo diarístico verificável na criação de Llansol, debruçar-nos-emos, não tanto sobre a ficcionalidade do seu diário, mas, sobretudo, sobre a relevância da estrutura do diário na escrita ficcional da autora, designadamente em *Lisboaleipzig I – O Encontro Inesperado do Diverso*⁶² (1994). A primeira parte desta obra em tudo se assemelha aos diários de Llansol, designadamente nos protocolos de datação e de localização, na natureza fragmentária, na presença das figuras, etc. Sintomaticamente, contudo, ela não se integra no conjunto que a autora subintituiu *Diários*, mas enquadra-se, pelo contrário, no repertório das suas obras ficcionais.

Um elemento que, logo à partida, gera alguma perplexidade consiste na subversão da sequência cronológica de reconstituição do pseudodiário. O primeiro fragmento reporta-se, por exemplo, a 15 de janeiro de 1983, o segundo a 28 de junho de 1984, o terceiro a 15 de abril de 1983, o quarto a 3 de junho de 1978, o quinto a 10 de agosto de 1993, e este procedimento é extensivo aos trinta e nove fragmentos. Deste modo, numa derrogação explícita da previsível progressão cronológica, opta-se pela adição de fragmentos assente numa lógica puramente ficcional, o que, desde logo, contraria o conceito tradicional de diário.

⁶¹ A autora enjeita, na sua obra, o uso de personagens, contrapondo-lhes a categoria das figuras, definindo, nos seguintes termos, o conceito: “Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente «nós construtivos» do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos.” (Llansol, 1998: 130)

⁶² É curiosamente possível acompanhar a génese e evolução desta obra no *Diário I - Um Falcão no Punho*, desde a construção das suas figuras, à escolha do título, etc.

Num dos fragmentos, a diarista explica a génese do “projeto” de *Lisboaleipzig*, comentando a sua organização:

Suspendo a construção deste texto porque todos os fragmentos que o compõem são, de facto, um **Diário**, escritos nas datas que indica e que escrevi em paralelo com livros que na altura, estava escrevendo; no entanto, o texto que aqui resulta não é um diário.

[...] Como se eu instigasse, no dia a dia de outrora, um fio condutor, correspondências temáticas e de preocupação, sob a forma geral da partida e da mudança: saída de Jodoigne para Herbais, e desta para Colares, e entrada para Portugal, após vinte anos. Ao rere-me, porém, essas passagens-metamorfose revelaram-me que Jodoigne foi a casa das beguinhas, que Herbais foi o lugar de encontro de Infausta, de Aossê e de Bach, e que em Colares acabaram por encontrar-se os membros dispersos da comunidade, nos seus extractos de época, distintos, idênticos e evolutivos.

E, o mais curioso, é que me encontro face a um texto que não pressentira – porque não me dera conta de quando queriam encontrar-se, enfim os membros – visíveis e invisíveis – dessa continuidade. (Llansol, 1994: 46)

Assim, a diarista assume que o critério que regula a ordenação dos seus textos, originalmente procedentes de um diário, é o da afinidade temática, sobretudo em função de dois polos figurais – Bach e Aossê, palíndromo de Fernando Pessoa⁶³ – emblemáticos da música e da literatura, do barroco e da modernidade, num jogo de especularidades e contrastes.

Se, em determinados momentos, a diarista parece identificar-se com a autora⁶⁴, noutras ocasiões, o sujeito de enunciação não é com ela coincidente, permanecendo a sua identidade opaca para o leitor:

Muitos dos que me lêem têm dificuldade em ajustar-se ao pacto de leitura que os meus textos supõem: o de saberem quem está anunciando. E sabê-lo, sem sombra de dúvida.

Os meus textos supõem um pacto de desconforto _____ são tal qual, se eu quiser que existam _____; (*ibidem*: 11-12)

Assim, o sujeito não se identifica com a narradora, mas antes com uma função específica de enunciação que não tem uma entidade correspondente, sendo que, por

⁶³ Ao inverter o nome de Pessoa, Maria Gabriela Llansol insurge-se contra o monolitismo construtivo das leituras canónicas da obra pessoana, emancipando-a dessa asfixiante tradição exegética e abrindo-a a novos caminhos e interpretações, à semelhança da libertação que a autora procura na sua própria obra, pela recusa da catalogação genológica tradicional.

⁶⁴ “Se *Lisboaleipzig* começa por identificar a narradora autodiegética e escritora com «a própria autora Maria Gabriela Llansol», conforme é previsto pelo horizonte de expectativas do leitor de um diário (*Lisboaleipzig* solicita uma leitura como diário desde o *incipit*, até ao nível gráfico, com as datas afastadas do corpo dos textos individualizados), muitas vezes a identidade do enunciador muda, não sendo sempre possível afirmar quem ao certo está a narrar.” (Eiras, 2005: 563)

vezes, é a figura Llansol a endossar essa função (Eiras, 2005: 563), podendo ser ela também desempenhada por uma qualquer outra entidade figural, como Bach ou Aossê. Como consequência, “o diário, autodiegético, nega assim a ideia de protagonismo, multiplica as figuras dos narradores, recusa a existência da autora empírica no texto, impede a identificação entre protagonista, narradora e autora”. (*ibidem*: 564)

Deste modo, o “Eu-Llansol” que, por vezes, surge em *Lisboaleipzig* não instaura um espaço autobiográfico, mas parece antes corresponder a um espaço autoficcional, onde a figura Llansol é uma criação paralela à das outras figuras convocadas na obra, situando-se num mesmo plano ontológico:

a um momento dado senti que o Diário ia tornar-se um livro/obra, com seus moventes e figuras contracenando comigo na primeira pessoa; tinha sido pouco a pouco, em ritmo de vida e de ternura que crescera no ermo; quanto mais sabia por contactos imediatos menos imaginava; quanto mais me julgava só _____;
(Llansol, 1987: 24)

Resta agora evocar a diferença nuclear entre *Lisboaleipzig* e os diários da autora que cumprem, como já referido, a função de laboratório da obra. Nos seus diários, sobretudo em *Um Falcão no Punho*, onde se acompanha a experimentação da obra em questão, a diarista convoca para a sua circunstância quotidiana as figuras de Bach, Aossê, Infausta, etc., e é aí que as compõe ou elabora. Na maioria das vezes, as entradas do diário são compostas por fragmentos menores, com uma mancha gráfica distinta, em itálico, sinalizando os trechos ficcionais, elaborados com vista à sua ulterior incorporação ficcional. Em *Lisboaleipzig*, o leitor fica com a impressão de que se trata agora de as figuras ficcionais convocarem a figura Llansol para o universo da ficção, sem indicação de níveis diferentes ou manchas gráficas distintas. Assim, em *Lisboaleipzig*, o espaço da obra, das figuras e da sua interação é muito mais amplo do que em *Um Falcão no Punho*, onde, sem dúvida, é a figura da diarista que se impõe. (Vaz, 2005: 47-48)

Modelando um originalíssimo universo figural a partir de fragmentos do seu próprio diário, subvertendo o valor canónico da progressão temporal calendar e pulverizando, pela indeterminação plurivocal, a enunciação diarística, Maria Gabriela Llansol dela se apropria de modo fecundamente idiossincrático, instabilizando irremediavelmente as fronteiras entre vida e criação.

2.4.2 RUI NUNES E *QUE SINOS DOBRAM POR AQUELES QUE MORREM COMO GADO?*: “LEMBRANÇA DE TI”

Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?, de Rui Nunes, dado à estampa em 1995, constitui um outro caso singular de aproveitamento ficcional do diário íntimo. Este romance de Rui Nunes, verdadeiro “soco num estômago” (Coelho, 1997: 287), alia a complexidade estrutural à expressão máxima da dor, da morte, de forma profundamente impressiva, sendo impossível ao leitor refugiar-se em qualquer sentimento de indiferença:

É um livro brutal e dilacerado, que se situa no limite de tudo: do corpo, do desejo, das palavras, do mundo e da vida, da literatura certamente. Estamos no limiar do intolerável. Texto de raiva e sobrevivência, texto em que as palavras são dobradas, maceradas, esmigalhadas, moídas, para que possam dizer o que está na sombra inaudível de si próprias. Romance improvável e inclassificável, que oscila entre um teatro de espectros e uma ficção despudoradamente biográfica, romance único na actual literatura portuguesa, imprescindível, insuportável e inesquecível. (*ibidem*)

O texto apresenta uma sintaxe dupla ou bifurcada: nas páginas pares, do lado esquerdo, encontramos entradas de um diário; no lado direito, sucedem-se vozes de personagens, numa zona textual que Annabela Rita descreve como sendo de “polifonia dramática”⁶⁵, embora, por vezes, nela não ocorra verdadeira interação dialógica (Rita, 1997: 237). Assim, qualquer uma das partes se caracteriza pelo seu fragmentarismo dispersivo, em sintonia com o universo e as vivências das personagens, sobretudo Pedro e Gil, também elas desintegradas. O arranjo gráfico perturba os protocolos de leitura habituais, segundo os quais o leitor deve seguir a numeração progressiva das páginas. Neste caso, ele terá, inversamente, que ler primeiro todas as páginas da esquerda, consciente, porém, de que deixa decerto informações relevantes para decifrar o texto nas páginas ímpares, que vai diferindo para nova investida interpretativa.

O diário parece desempenhar papel subordinante em relação ao restante texto, uma vez que, para além de sugerir a sua leitura em primeiro lugar, pela sua colocação na

⁶⁵ Segundo Eduardo Prado Coelho, Rui Nunes recorre a esta estratégia por dois motivos: “em primeiro lugar, porque era preciso um dispositivo que funcionasse como clique para que o peso da dor não acabasse por esmagar, e tornar literariamente inabordável, a arquitectura do próprio livro; em segundo lugar, porque, no processo de esvaziamento do mundo para que a obra nos convoca, manter o entrelaço de vozes que se apelam no emparedamento das suas diferenças é ainda uma técnica de suspensão do caos, e manobra de sobrevivência.” (Coelho, 1997: 288)

primeira página do lado esquerdo, destaca-se também pela letra de maiores dimensões, pela concisão do discurso e pelo seu caráter intimista.

A datação do diário é inexistente, sendo substituída por uma contagem progressiva dos dias, porventura coadunável com o tema da obra, polarizado em torno da exploração de uma jornada agônica rumo à morte. Por esse motivo, contar os dias que ela parece demorar parece mais significativo do que datá-los: “até a morte se torna indecisa, movimento artrítico e incompleto.” (Nunes, 1995: 116)

Quanto à identidade do diarista, ela é de delimitação problemática. Embora várias indicações textuais pareçam indiciar que o projeto de escrita é da responsabilidade de Pedro, a sua sintomatologia confunde-se, por vezes, com a de Gil, ambos minados pela doença, pela dor e pela proximidade do fim, embora de modos distintos. Além da referência à progressiva perda de visão do diarista, sobreponível à de Pedro, encontramos também alusões a jantares com Gil, confirmados na zona textual de polifonia dramática, como sendo habituais entre ambos às sextas-feiras. Além destes aspetos, o sujeito diarístico também interpela várias vezes um “tu” cuja imagem cancerosa se vai expandindo, paralela à degenerescência causada por um cancro do pulmão que vai atingindo Gil. No entanto, apesar de estes indícios apontarem para Pedro, o diarista vai também referindo uma gradual rouquidão e perda de voz, consistente com a sintomatologia de Gil, cuja dificuldade respiratória o vai emudecendo, tornando dúbia⁶⁶ a identificação do “Eu” do diário. Assim, parece que o sujeito diarístico vai assimilando as dores e os processos agônicos dos que o rodeiam, usando-os translatamente, no seu registo íntimo, com vista à expressão paroxística da dor própria. Com a sua identidade desintegrada e fragmentária, o diarista testemunha um processo degenerescente de despersonalização, procurando a unidade na ficcionalização do real, tornando, por vezes, problemático destrinçar Pedro de Gil, confundidos num só⁶⁷:

⁶⁶ Além disso, a própria escrita não pode ser considerada um fator distintivo, uma vez que é comum a ambos. Além das várias referências ao hábito de Pedro escrever à beira do rio, também Gil se dedica a uma escrita regular: “**voz de Gil:** [...] escrevo, paro, volto a escrever, intermitência que me cansa e obriga a prosseguir. Sou movido pelo silêncio que há entre as palavras, brucas zonas de suspensão, para um futuro próximo e múltiplo: o da palavra seguinte.” (Nunes, 1995: 21)

⁶⁷ A este respeito, é relevante comentar a capa da obra que reproduz o quadro de Francis Bacon, *Figure in Movement*, de 1978. Neste quadro, representativo de uma figura em movimento, não se distinguem claramente os contornos do seu corpo, numa impressão calculada de metamorfose. Este corpo em transformação está fragmentado em dois – o corpo e o seu reflexo –, para além de projetar também uma sombra estática, que contrasta com o movimento da figura masculina. A representação da fragmentação do corpo é uma temática recorrentemente abordada por Francis Bacon: “The centrality of the body in reflections on being and identity does not imply that our concept of the body is in any way simple; on the

voz de Pedro: quero continuar a descrever-te, mas és uma personagem sem autonomia, tão carregada de mim, que me ouço na tua voz. No entanto, quando te emancipas, nos momentos de fúria, ficas impenetrável, objecto compacto e sem vizinhança. (*ibidem*: 23)

Pedro assume a própria escrita do diário e apropria-se de Gil como seu objeto de escrita para, por um lado, se libertar dele e, por outro, fixá-lo no tempo, cristalizando-o na memória:

voz de Pedro: [...] até eu sou o teu nome, por isso te quero escrever neste diário, transformar-te num resíduo que me seja exterior, ver-te sob a forma de palavras, linhas, páginas, e dizer-te: Eis o teu corpo, estabelecer uma outra lembrança de ti, não já da pele, do cabelo ou dos olhos, mas das palavras que te escreveram, para que, um dia, ao acordar, me lembre só do que escrevi, tu, definitivamente morto sob este aluvião, eis uma das técnicas de sobre vivência. (*ibidem*: 33)

Pedro, “o centro do mundo fragmentado” (*ibidem*: 52), questiona-se sobre a fronteira ténue entre o real e ficção e a difusa linha divisória que separa a percepção de cada um destes domínios:

voz de Pedro: [...] do movimento da folha ao movimento da chuva, às vezes interrogo-me sobre a legitimidade deste jogo, não serás unicamente um eco? Uma ficção? Não me amam afinal as minhas ficções? (*ibidem*: 43)

O diário termina, pouco depois de indicar a morte de Gil e da mãe de Pedro – morte grotesca com quinze facadas –, com a aniquilante espera de Pedro e a transcrição das suas derradeiras palavras:

Vivê-la-ei, como os que foram dela personagens e a viram chegar com a morosidade da palavras dita letra a letra, com a morte rudimentar da soletração. (*ibidem*: 132)

contrary it is the site of almost every conflict and insecurity, self-doubt and self-splitting desire, that one experiences. Attempts to understand the relationship between body and self are numerous. The body is treated as the site and focus of a whole variety of problems and conflicts. All those problems originate in the difference between the form in which a human subject experiences her/his body and the way in which it is perceived by others. While others see the subject's body as object and as a whole, the subject has only inner experiences or fragmented outer views of her or his body.” (Alphen, 1993: 114)

De facto, na obra de Rui Nunes, o diarista também transmite uma visão fragmentária de si próprio, seccionando a sua imagem em partes, como acontece com as suas mãos que ele deixa de reconhecer, conquistando autonomia em relação ao corpo. Quando fala de Gil, o Outro que faz parte do Eu, a imagem que dele veicula é também ela desconexa: “Quando te começo a ver, não é a ti que vejo mas a uma paisagem cancerosa que me dizes ser tua: uma madeixa de cabelo, um azul circular, uma ferida. Múltiplos fragmentos, com uma voz pelos seus meandros.” (Nunes, 1995:30) Deste modo, neste texto desconcertante, a imagem do corpo e do seu estilhaçamento comparece com obsidante frequência, sobretudo no seu trajeto e movimento em direção à degenerescência e à morte, temas explicitamente antecipados pela figura baconiana.

A notação diarística é suspensa páginas antes de ser interrompida a secção de polifonia dramática, onde as vozes de Pedro e Gil se prolongam e emerge uma “outra voz” não identificada. Esta voz vai assumindo, progressivamente, os contornos do narrador, cabendo-lhe a retificação desmistificadora de alguns passos, como por exemplo o facto de a morte de Gil, no diário, ser anterior à sua própria morte:

a outra voz:

Senta-se à porta da casa: tudo aconteceu como o previsto.

Pedro matou Gil na descrição da sua morte e viu-se abandonado por Rk na descrição desse abandono. E, agora, sozinho, emudeceu. (*ibidem*: 119)

Assim, no diário, a ficção absorve o registo do real, impondo uma cisão insustentável do sujeito diarístico que redundando no abandono deste projeto. Como salientou já Annabela Rita,

No fim, afirma inequivocamente a consciência de que toda a matéria verbal, sensorial e imaginativa foi absorvida pela ficção. Suspende, então, a escrita diarística, de ambígua e enganadora intimidade [...] (Rita, 1997: 242)

Por fim, em registo eufemístico, o narrador revela o destino de Pedro (“Ele deixou de ver que não via” (Nunes, 1995: 149)), como o merecido descanso no termo de uma jornada agónica de dor e de morte, restando apenas “a outra voz” sobrevivente para registar o seu fim último:

Sou o único sobrevivente, porque sou o único a escrever estas mortes observo-as e dissecas-as palavra por palavra, transformo-as em palavras, fico depois com elas, indiferentes, paradas nas linhas que as descrevem, mortas ou mortes. (*ibidem*: 91)

Configurando o diarismo um espaço de encenação agónica e disfórica, instituindo uma zona de polifonia dramática que margina e instabiliza as hipóteses de leitura, Rui Nunes converte o romance-diário em coficção cúmplice, solidarizando diarista e leitor numa idêntica experiência paroxística de *pathos*, inseparável da demanda de sentido. A complexa indecibilidade da escrita/leitura do romance é característica nuclear do *modus scribendi* de Rui Nunes:

Rui Nunes não é, consabidamente, um autor de leitura fácil, e isto por vários motivos que, na sua essência, se prendem com a ideia de que ao caos do mundo simulado deveria corresponder a pele igualmente rugosa da escrita, entendendo então o escritor que, numa criação radical como é a sua, a caótica violência do mundo descrito não poderia senão dar origem a uma conformação discursiva marcada

pela visão cratílica da escrita, reclamando assim a homológica duplicação do seu sentido no signo destinado à sua discursiva materialização. (Rodrigues, 2010: 240)

Não parece, portanto, casual que a visão singular de Rui Nunes tenha encontrado no diarismo ficcional possibilidades expressivas que lhe permitiram comunicar “uma crueza praticamente inédita em Portugal, muitas vezes da ordem do grotesco, da pura escatologia ou da abjeção, porque há aqui sobretudo que dar voz à medida exacta do visível, com a verdade e o horror que há nele, feito de pus, infâmia, sangue, humilhação, esperma e dor” (*ibidem*: 243).

2.4.3 MARCELLO DUARTE MATHIAS E *ENCONTRO EM CAPRI OU O DIÁRIO ITALIANO DE GORKI*: “UMA AMPULHETA DO TEMPO QUE PASSA”

Em 2008, Marcello Duarte Mathias publica *Encontro Em Capri ou o Diário Italiano de Gorki*, um texto particularmente desafiante, no que respeita às modulações contemporâneas do romance-diário. Cultor habitual do género do diário, o autor deu já à estampa quatro volumes de *No Devagar Depressa dos Tempos* e tem dedicado assídua e arguta atenção crítica à escrita diarística. Assim, como conhecedor profundo das convenções diarísticas, tanto no domínio do ensaio como da criação, não é surpreendente que Marcello Duarte Mathias problematize, neste texto, as fronteiras do subgénero e invista na sua reconfiguração ficcional. Reconstituir as conjecturais páginas de diário de um qualquer anónimo seria tarefa relativamente simples; talvez por isso, o autor tenha escolhido ficcionalizar o diário do escritor Máximo Gorki, figura singular, complexa e de contornos quase míticos. Este projeto ambicioso exigiu um notável conhecimento da trajetória histórica de Gorki, da sua obra, do seu estilo de escrita e da sua relevância no contexto político e cultural da época.

A sinopse da contracapa descreve a obra como “novela – falso ensaio sobre um fictício diário” (Mathias, 2008: contracapa). Apesar de não se tratar de uma novela-diário – quando muito, poder-se-ia considerá-la uma “novela-ensaio” –, apresenta os vários traços ideotemáticos do diário, uma vez que o diário íntimo de Gorki é o móbil do ensaio e, por isso, o nó construtivo da novela. Curiosamente, o autor elege como epígrafe uma passagem muito significativa dos *Carnets* de Albert Camus:

*J'ai rêvé que, victorieux, nous entrions dans Rome.
Et je pensais à l'entrée des Barbares dans la Ville Éternelle.
Mais j'étais parmi les Barbares. (ibidem: 9)*

A escolha desta citação liminar estabelece a ponte entre o real e a ficção. Tal como Camus se assume como um bárbaro vitorioso que usurpa a Cidade Eterna, também o autor tem a ousadia de confiscar o real para impregná-lo de ficção romanesca.

A nota prévia do autor enquadra o ensaio da seguinte forma:

Em 1906, o escritor russo Máximo Gorki instala-se na ilha de Capri, onde ficará sete anos.

Em Abril de 1908, Gorki recebe a visita do seu amigo Lenine, então exilado político, que o visita novamente em Junho de 1910.

Estas páginas inspiram-se nesses encontros. (ibidem: 11)

Em diversas cartas de Gorki, escritas a partir de Capri, é referida a redação de um diário, o que indica que o Diário de Capri, de facto, existiu e nele, com certeza, teria sido contemplado o registo dos encontros com Lenine. Os fragmentos que dele foram publicados constituem uma pequena amostra dos vários anos aí inscritos. Talvez por este motivo, bem como pela nítida ascendência que Lenine tinha sobre Gorki, de quem delineou inclusivamente um esboço biográfico, Marcello Duarte Mathias se terá sentido instigado a imaginar a percepção íntima dessa amizade, pela simulação do diário perdido ou, pelo menos, inacessível ao leitor. No entanto, como é salientado, as passagens diarísticas reproduzidas são, na sua maioria, referentes aos seus encontros com Lenine e/ou sobre ele, o que atesta a propensão ensaística do texto que incide, sobretudo, sobre a amizade entre o revolucionário e o escritor, a partir do remanescente registo diarístico.

As entradas diarísticas são assinaladas pelo uso do itálico no corpo do texto; umas são precedidas de datação, outras dispensam-na; por vezes, encontram-se reproduzidas na íntegra, noutras ocasiões delas são restituídos apenas excertos, compondo cerca de cinquenta fragmentos. Por exemplo, numa das entradas do diário ficcional, o diarista Gorki justifica a existência do diário:

A minha identidade é coisa que me faz falta, sinto-a como uma lacuna, ou melhor dito, uma incompletude. Sou a cadeira vazia no meio do palco, o camarote reservado sem ninguém, a ficção de mim mesmo. Vivo na permanente ausência de mim. Sou feito de vários pedaços que ninguém se deu ao trabalho de juntar. O mais curioso é que escrevo para me unificar, e é precisamente o contrário que sucede, acabo por me separar, por me desagregar. Escrevo e perco-me. Desatino meu! (ibidem: 90)

A par destas reflexões, o ensaísta sublinha a funcionalidade do diário para Gorki, depois da leitura integral do seu registo, que ele descreve sobretudo como uma estratégia de resistência contra a erosão do tempo:

Universo autónomo, apesar de descontínuo na composição, é como um todo que o diário de Capri deve ser considerado. Próximo de uma visão quotidiana, tem contudo, aqui e ali, algo de exame de consciência aliado à necessidade de reatar, pelo fio de escrita, a sucessão esparsa das tardes e dos dias. Todo o diário é uma ampulheta do tempo que passa. (*ibidem*: 102)

Em alguns momentos, pela aparente incongruência de factos, ou mesmo pela omissão de eventos incontornáveis do ponto de vista histórico, o ensaísta tenta legitimar as peculiaridades diarísticas de Gorki, manifestando alguma perplexidade. No entanto, estes pormenores funcionam, no texto, como operadores de verosimilhança. Por exemplo, numa ocasião, o ensaísta refere que uma aparente falha no diário se deve exatamente à inalienável pessoalidade do registo:

Longe de mim querer ajuizar o diário de Gorki pela verdade histórica: isso levar-nos-ia porventura a corrigir afirmações que pecam, não raro, por excesso de desenvoltura. De qualquer modo, não é esse o meu intento.

Importa, contudo, reter o seguinte: o escultor esteve ciente de que não tem pela frente interlocutor que o contrarie. Espaço fechado, o diário ignora qualquer voz discordante. Na melhor das hipóteses, é ele próprio o seu contraditor. (*ibidem*: 27)

Neste passo, é significativa a referência ao carácter pessoal e intransmissível do diário, na medida em que o seu leitor é o próprio diarista e não se espera – pelo menos neste ciclo de escrita – que qualquer outro leitor a ele tenha acesso.

Num outro momento, o ensaísta adverte novamente o leitor de que deve lembrar-se de que a escrita do diário, sendo regular e, às vezes, simultânea dos acontecimentos, não se encontra isenta de contradições:

Ao transcrever estas e outras passagens, devemos mais uma vez ter presente tratar-se de opiniões ocasionais, nem sempre coincidentes entre si, o que é próprio da elaboração de um diário. Tanto assim que, em muito diarista, há o cuidado de inserir ao lado de certos registos não a data mas também a hora em que os mesmos são redigidos. Como quem diz – “daqui a dois dias ou a dois meses, o meu sentir em relação a esta mesma questão será outro, embora eu continue a ser o mesmo”. (*ibidem*: 34-35)

No entanto, o ensaísta refere o programa de escrita aberto e aglutinante que subjaz ao diário de Gorki, para além do interesse óbvio dos registos da sua convivência com Lenine e também com outros nomes de vulto⁶⁸:

Entre o introspectivo e o fortuito, a análise de si mesmo a presença de outros. A mistura de temas, muitos deles sem data, em paralelo com anotações isoladas de qualquer contexto, ressalta com acrescida evidência, quando nos damos ao cuidado de proceder a uma leitura continuada do diário. Pensando bem, não há aqui movimento coerente, fruto de uma mesma circunstância, mas o reflexo de uma procura que se constrói ao ritmo da escrita, semelhante ao tactear de um cego que progride na sombra ignorando o chão que pisa, embora isso não o impeça de avançar.

De algum modo, é um pouco como se Gorki, protagonista e testemunha do seu próprio percurso, nos convidasse a ler estas páginas como as de um horizonte aberto – jogo aleatório sem regras, sendo talvez esta a sua verdadeira dimensão. (*ibidem*: 40)

Outros motivos recorrentes no diário ficcional são a questão da publicação do diário e da sua configuração material, pormenores que o ensaísta insiste em revelar, recorrendo ao expediente ficcional do testemunho de um suposto estudioso e amigo pessoal de Gorki, putativo editor do seu diário, num esforço nítido de enraizar o seu labor ensaístico num substrato de verosimilhança:

Segundo o estudioso, que conviveu assiduamente com o escritor nos seus últimos anos de vida, o conjunto de folhas que compunha o texto andaria pelas três centenas. Tencionaria Gorki publicá-las? Eterna pergunta que suscitam todos os inéditos dos grandes escritores. [...]

Na última vez que estiveram juntos em Moscovo, em Maio de 1936 – Gorki morreu passado um mês –, o escritor entregou a Martin-Merrère dois embrulhos presos com elásticos, contendo cada um sete cadernos com capas de oleado preto. O autor disse-lhe, num desabafo: “Faz o que entenderes com isto. Tenho confiança em ti.” A toda a largura de ambos os pacotes, em letra grossa, estava rabiscada à pressa, em diagonal, a palavra Capri, seguida de um ponto de exclamação. (*ibidem*: 95-96)

No entanto, segundo o editor, Gorki terá copiado para estes cadernos, com especial atenção à legibilidade da sua caligrafia, as centenas de folhas desordenadas que vira em Capri anos antes. A questão que se levanta é, naturalmente, a da autenticidade deste diário sujeito a um trabalho de revisão ou reescrita que, deste modo, surge como um texto decalcado do original:

⁶⁸ Alguns nomes que apareceriam referidos no diário seriam Trotski, Estaline, Tolstoi, Paul Klee, Luigi Pirandello, entre outros.

Terá o autor aproveitado a tarefa para melhorar o texto? É natural. Para o expurgar? Talvez... Nada é certo a este respeito.

Contudo, o belga pensava que, se Gorki tinha tido a paciência de copiar o texto, já não tivera para o reescrever. Daí o lado genuíno, amiúde repetitivo senão mesmo inacabado, de tantos destes apontamentos. Sim, em rigor, faltou-lhes um bom trabalho de revisão. (*ibidem*: 96)

Na qualidade de registo íntimo a ser preservado, o diário é também mencionado neste trecho, quando Gorki o oferece ao amigo, como que profetizando o perigo que este correria, uma vez que, efetivamente, o ensaísta revela que, no dia da morte de Gorki, o seu apartamento foi revistado pelo NKVD: “À procura de quê? Entre outras coisas, seguramente do diário, pois sabia-se da sua existência e as autoridades [...] suspeitavam do seu teor.” (*ibidem*: 97)

Por último, o ensaísta justifica também perante o leitor a escrita deste ensaio, estimulada pela leitura de um livro (que o ensaísta assevera tratar-se de uma “raridade”, assim validando o seu acesso ao texto e tornando natural o seu desconhecimento por parte da maioria dos leitores) de Angelina Patella, filha do amigo de Capri, Alfredo Patella: “foi a leitura das memórias de Angelina que me levou ao diário italiano de Gorki e me incitou mais tarde a escrevinhar estas dezenas de páginas.” (*ibidem*: 85)

No final do ensaio, as conclusões apresentadas problematizam, uma vez mais, questões pertinentes no que toca ao género diarístico. Discute-se, por exemplo, se o diário deverá ser considerado uma obra menor ou se corresponderá a um período menos fecundo da sua trajetória criativa:

Em resumo: confidente de todas as horas, o diário torna-se naqueles últimos meses, sobretudo no último período, num cúmplice inseparável. Daí eu discordar de quem o considere como meramente adjectivante no conjunto do acervo gorkiano. Já aqui o disse, mas nunca é de mais sublinhá-lo: talvez não tenha a relevância de outros trabalhos, mas tem-na quando se trata de captar o homem frente a frente consigo, sem o disfarce da ficção. (*ibidem*: 131)

Uma outra questão prende-se com a descontinuação do diário, após a partida de Gorki de Capri. Este facto intriga o ensaísta, uma vez que, por definição, considera-o uma obra inacabada, embora pareça que, para Gorki, o diário só ganhava sentido em Capri. Com efeito, quando se ausentava por alguns dias ou meses, o diário também sofria um interregno e, após o seu regresso, o seu registo íntimo era retomado, elidindo-se os eventos que tinham decorrido durante esse período (como, por exemplo, o tempo em que esteve ausente, em abril de 1907, por ter viajado para Londres para assistir ao V

Congresso do Partido Operário Social-Democrata Russo, onde reencontrou Lenine e terá conhecido Trotski e Estaline). Quando deixa definitivamente Capri, abandona também a escrita do diário:

Em boa verdade, chegado a este ponto e não me ocorrendo muito mais, não sei como concluir este pequeno ensaio sobre o diário italiano de Gorki. Até porque o diário termina aqui de uma forma um tanto inesperada, e não parece ter tido seguimento, nem sequer depois em Moscovo. Coisa rara é o autor de um diário não o retomar mais tarde, não lhe acrescentar algo mais. (*ibidem*: 153)

Por último, o ensaísta apresenta a escrita e a leitura como duas ações complementares na criação romanesca, tornando, por outro lado, manifesto o carácter ficcional da obra, quando tenta extrair as suas conclusões ou congeminar um final para este romance-ensaio:

Poder-se-á dizer: as obras de imaginação não precisam de conclusões, e esta, ainda menos que outras. [...] Na verdade, ninguém gosta de se sentir abandonado a meio caminho, e também o leitor quer ser levado por mão amiga até ao lugar da despedida. [...] a leitura é, por excelência, um acto criativo –, pois qualquer romance uma tarefa comum que transcende o autor. No fundo, pede-se ao leitor que o reescreva, já sem ninguém a seu lado. Atrevo-me mesmo a dizer que essa é a condição para que o romance viva, e vivo permaneça por muitos anos. (*ibidem*: 153-154)

Através desta colaboração do autor, que se esforça por escrever um romance credível aos olhos do leitor, conjugada com o investimento hermenêutico deste último, que aceita o pacto de verdade que o autor lhe propõe, a obra romanesca concretiza-se na sua intencionalidade plural. Aliás, neste caso, o trabalho de Marcello Duarte Mathias foi tão elaborado que, não fossem alguns dos elementos paratextuais já considerados, bem como as advertências finais e até a própria História omitir a existência deste diário de Gorki, bem poderíamos supor verídico este texto ficcional, que assim se converteria num estudo documental e de erudição. Assim, Marcello Duarte Mathias conseguiu ilustrar, através deste romance, a precária linha divisória entre real e ficção e o produtivo hibridismo entre o autobiográfico, o ensaístico e o romanesco que tantos autores – v.g. Vergílio Ferreira – sistematicamente cultivaram.

2. 4. 4. HELDER MACEDO E *NATÁLIA*: “UMA ESPÉCIE DE DIÁRIO”

Natália, de Helder Macedo, publicado em 2009, recorre também aos expedientes técnico-compositivos do romance-diário, apresentando-se sob a aparência formal de um diário da protagonista epónima. Esta narrativa, como bem viu Teresa Cristina Cerdeira, inscreve-se na mesma linhagem ficcional de outras obras do autor que têm vindo a ensaiar as possibilidades romanescas de despersonalização autoral:

Se a escrita romanesca é um modo de conhecimento de si pela possibilidade de dar forma aos fantasmas que rondam o imaginário autoral; se ela é ainda um modo dramático de indagação daquele seu *monstro interior* a partir do artifício da invenção de outras máscaras para o eu; se, em outras palavras, ela é sempre um exercício enviesado de autobiografia, a trajetória dos romances de Helder Macedo parece ilustrá-lo à *marveille*, constituindo uma grande trama conjunta que se tece de modo cada vez menos especular, como a proceder progressivamente por artifícios de sintomática despersonalização autoral. (Cerdeira, 2009: 245)

Em *Natália*, a instância autoral é objeto de intrigante oscilação, justamente por se tratar de um romance apresentado sob espécie diarística. Iremos começar por destacar um elemento paratextual – a capa –, neste caso especialmente relevante para a conformação de um horizonte de expectativas genérico, sobretudo porque ainda não havíamos encontrado a consistente exploração gráfica deste elemento em nenhum dos outros exemplos já considerados. O *design* gráfico de *Natália* é muito simples, mas destina-se a instaurar a ilusão de que nos encontramos, de facto, perante um caderno especial, um diário genuíno, que, regra geral, é escolhido pelo seu carácter sóbrio, mas elegante, habitualmente encadernado em pele, numa tradução objetual do valor emotivo de que se encontra investido. Para além da evocação da capa de um diário clássico, com a sua antiguidade rugosa, as badanas simulam o cadeado que certificava o carácter inviolável da escrita íntima nele depositada. Alusivamente ativando a sua memória do diário enquanto objeto e materialização da intimidade de um sujeito, o leitor espera, assim, aceder ao espaço secreto de um diarista que aceitará imaginar ser Natália.

Quanto ao texto, encontramos numeradas as quarenta e duas entradas do diário, devidamente datadas⁶⁹, distribuídas por três períodos distintos na vida de Natália,

⁶⁹ Excetuam-se as entradas com os números 11, 16, 18, 26, 37 e 42, que correspondem aparentemente a sonhos de Natália, em que o avô ou ela contam uma história para adormecer. Este pormenor é importante, na medida em que toda a obra assenta em princípios psicanalíticos claros, de reminiscência freudiana ou kleiniana. A averiguação deste legado psicanalítico não constitui, obviamente, o objeto deste trabalho, mas será um tema fundamental a aprofundar em estudos posteriores sobre este romance-diário, uma vez

correspondendo o primeiro ao ano de 2000 (trinta e uma entradas), ao qual se segue um outro que medeia entre 2003 e 2004 (oito entradas) e, por fim, um último coincidente com o ano de 2008 (três entradas):

Natália acompanha, através da sinalização funcional de três cronónimos (2000, 2003 e 2008), decalcando formalmente o subgénero do romance-diário e com recurso a lances por vezes reminiscentes da ficção policial, a sondagem arqueológica da protagonista homónima que, numa demanda identitária tão tortuosa como epifânica, intenta refazer a trajectória de uma brumosa existência infantil, marcada pelo assassinio dos pais na Argélia. (Pereira, texto inédito)

Logo na primeira entrada, Natália, o sujeito diarístico, justifica o início do seu projeto de redação de um diário e as suas expectativas em relação a este exercício confessional:

Ora bem, vou começar assim para ver no que isto vai dar. Fazendo uma espécie de diário que depois logo se vê se poderei reorganizar num livro como deve ser. Ou seja, vou tentar seguir o conselho de um escritor que entrevistei há já algum tempo, na última entrevista que fiz na televisão. Evitar as pomposidades que teriam sido a minha tendência natural de menina formada em letras. E que foi como tinha começado, antes de apagar tudo e voltar à página em branco. Que é como quem diz, ao vidro branco na esquadria azul do computador. (Macedo, 2009: 11)

Salienta-se, neste excerto, a evocação do lugar-comum que consiste em considerar um diário como um género menor, uma vez que Natália refere que irá começar a escrever um diário como ponto de partida para um “livro como deve ser”. Em seguida, é estabelecido o registo de escrita do diário: um estilo simples, sem “pomposidades”, devido ao seu carácter confessional que se assume como sincero e, portanto, prescindindo dos ornatos de expressão. Um outro facto, talvez o mais interessante, é a evolução do próprio ato de escrita, que se rende à contemporaneidade, mas indicia, porventura, uma tonalidade mais impessoal – a substituição do tradicional livrinho secreto pelo ecrã do computador. Neste sentido, encontramos, logo à partida, uma fratura em relação ao horizonte de expectativas do leitor que, ao reevocar a capa da obra, reformula o conceito tradicional de diário, levantando a única questão legítima: terá Natália convertido o seu diário num “livro como deve ser”?

que aqui apenas será destacado o seu valor para a definição dos contornos genológicos da obra, bem como as consequências e implicações ideológicas e formais que dele decorrem.

Na segunda entrada do diário, Natália retoma o estímulo do escritor entrevistado e explica pormenorizadamente as sugestões por ele apresentadas:

Foi por causa do último escritor que entrevistei na televisão. Foi ele que me explicou que poderia escrever fingindo que não sou eu quem está a escrever. A fazer-me perceber que era disso que eu precisava para poder escrever. E, sobretudo, que precisava de escrever. [...] E que portanto escrevesse como se eu fosse personagem de mim própria. Sugeriu também que escrevesse de dia para dia, sem pensar no que iria escrever no dia seguinte. A dar um número novo à secção que escrevesse de cada vez, como se fossem entradas num diário que correspondessem a capítulos de um livro. Dando um número novo mesmo ao que escrevesse no mesmo dia, se tivesse havido interrupção. Para cada capítulo poder ser escrito da perspectiva de cada vez que escrevia. Para desse modo deixar acontecer, deixar que as coisas acontecessem por si próprias. E só depois de tudo ter acontecido tentar entender o que tinha escrito num livro coerente. Com títulos de capítulos a seguir aos números. Chamar-lhe um romance, se era isso que eu queria que fosse. (*ibidem*: 16-18)

As coordenadas que informam este projeto de escrita, apresentadas pelo escritor-mistério – de cuja identidade não temos nenhuma pista –, constituem uma espécie de “receita” para escrever um romance-diário: a ficção do “eu”, o registo diário datado e fragmentário, aliado a um regime de escrita simples e de inclinação confessional, com fio condutor lógico, de modo a dar origem a um “livro coerente”. A partir deste momento, instala-se um certo desconforto no leitor, cuja expectativa era a de ler um diário, ainda que fosse de uma personagem ficcional, mas que, desconcertado, não sabe se irá ler um diário ficcional de uma personagem também partícipe de um universo da ficção, criando assim dois níveis distintos no interior da própria ficção:

Trata-se, deste modo, de mimetizar uma estrutura e simular uma enunciação, pelo que o *desfingimento* – que a presumível sinceridade da protagonista deveria, em princípio, confirmar – redundava, ainda outra vez, nessa arte de transliterar, em sintonia com a qual o pseudobiográfico se transmuda agora em matéria romanesca. (Pereira, texto inédito)

Ao longo de todo o romance, o autor vai gerindo esta dialética de expectativa e sua infirmação, ora com recuos, ora com avanços, fazendo adensar o interesse narrativo. Por exemplo, apesar de, neste excerto, o projeto anunciado ser o da ficção, a verdade é que se insinua a dúvida: se Natália compôs realmente um romance, seguindo as instruções do escritor-mistério, por que razão não intitulou os capítulos, deixando-os apenas numerados e datados? Terá desistido de escrever o romance, quedando-se apenas pelo diário?

Em diversos momentos, Natália interrompe abruptamente a escrita do diário, criando a ilusão de simultaneidade entre escrita e acontecimento, por exemplo, quando se encontra a escrever sobre a sua infância, relatando o episódio em que foi resgatada pelo assassino dos seus pais e mencionando a carta que ele terá escrito ao seu avô e que ela supõe estar guardada na gaveta que ele mantinha fechada à chave: “interrompi o que estava a escrever, fui buscar a chave, abri a gaveta e vou ler a carta.” (*ibidem*: 30)

Por vezes, a diarista refere que a sua escrita é genuinamente despojada, sem “pretensões literárias”, como se estivesse a dialogar consigo; outras vezes, volta a introduzir a dúvida sobre a veracidade dos eventos que conta: “Eu a recordar o passado. A imaginar o presente.” (*ibidem*: 51) Natália admite também a releitura gradual da sua escrita, processo mais recorrente no *limae labor* suposto pela criação ficcional do que propriamente na dicção espontânea do diário:

Não consigo largar este computador. Dormi até há pouco, vim logo para aqui, reli o que tinha escrito. Ainda não sei onde isto me está a levar. Estou a escrever estas linhas, mas agora tenho de decidir se vou ou não vou ao vento. (*ibidem*: 58)

Quando descobre nos documentos do avô, junto da carta já referida, três fotografias, adensa-se o clima de *suspense* e a diarista contribui para o crescendo de expectativa com a própria emoção a contaminar o seu ato de escrita, esboçando-se assim uma moldura narrativa verosímil:

Estou a procurar manter-me calma. Continuar a escrever. Ou seja: estou apavorada. Não vou conseguir. Estou a fazer erros de digitação. Deixa ficar, depois corrijo. Tenho de conseguir. Vou conseguir. Tenho de pensar. Ficar calma. Pensar quem possa ser. Quem essa rapariga pode ter sido para o Avô. (*ibidem*: 71)

Para além da escrita convulsa e até nevrótica, uma outra estratégia de perpetuar a tensão narrativa, proporcionada pela dinâmica do diário, consiste na cessação voluntária do registo, justificada por cansaço, que ocorre em momentos que antecedem grandes revelações, deixando o leitor suspenso, como no caso em que se espera que Fátima, atual esposa de Paulo (ex-marido de Natália), identificada como sendo a rapariga das fotos misteriosas, justifique a sua relação com o Avô e conte a sua história:

Já que a Fátima estava a querer criar suspense, aproveito para ir descansar um pouco. Não, a sério: escrever alguma coisa que faça sentido é mais complicado do que eu julgava, Senhor Escritor da Entrevista. Estou cansada com os olhos a arder, preciso de fazer uma

pausa, de dormir meia hora na minha almofada junto à poltrona do Avô. Depois conto o resto, a parte de Londres e o resto. (*ibidem*: 101)

Depois das várias revelações surpreendentes que conspiram neste mistério, Paulo e Fátima não conseguem exorcizar os fantasmas do passado e Natália acolhe-a, com o seu bebé Diogo, em sua casa, refletindo, enquanto aguarda por ambos, sobre o próprio processo da sua escrita:

Também nunca mais chegam! Assim nem escrever consigo, estou para aqui a repetir-me, a fazer horas, como é que me vou organizar com a Fátima e o bebé aqui em casa? Digo à Fátima que estou a escrever um livro, um romance? Mas sei lá se isto é um romance. Julguei que ia ser mas está a ficar apenas uma espécie de diário. Engraçado, as coisas acontecem mas é como se só tivessem de facto acontecido depois de escrever, depois de contar como aconteceram. Não, se não disse ao Jorge também não vou dizer à Fátima. E depois, quando terminar, mando tudo ao escritor da entrevista para ele ver o resultado. Se fui boa personagem de mim própria. Como ele é de si próprio nos livros dele. Com um bilhete e ao cuidado da editora, já que não me deu o endereço pessoal. Mas quando é que um diário termina? E quando é que um diário não é um diário? (*ibidem*: 132)

Neste passo, Natália levanta novamente a suspeita, compartilhada pelo leitor, de que são comutáveis as fronteiras entre real e ficção, duvidando da possibilidade de, efetivamente, destringer os dois universos. Se, por um lado, Natália se interroga se o que escreveu não será apenas um diário, com o simples registo do dia-a-dia, por outro, ela própria admite que só a escrita do diário investe de realidade o que conta, numa interpenetração ambígua dos registos autobiográfico e romanesco.

A primeira parte deste romance-diário encerra com o início de uma relação entre Natália e Fátima, personagem associada à maternidade, que substitui a figura tutelar paterna do Avô para Natália⁷⁰, suprimindo as carências afetivas que a conduziram a estabelecer relações de confiança e amizade sempre com homens e nunca com mulheres. Com Fátima, assume uma relação nova, completamente livre e sem tabus.

Na segunda parte do diário, volvidos mais de três anos, Natália começa por estabelecer um ponto de situação da sua vida no presente: o fracasso da relação com Fátima, o seu segundo casamento com Paulo e a assunção da maternidade de Diogo. Na segunda entrada desta nova fase, Natália justifica o seu silêncio prolongado:

⁷⁰ “Em *Natália*, a figura feminina percorre uma trajetória de perdas que, inaugurada com a morte dos pais, é uma espécie de aval para a construção imaginária dos simulacros paterno e materno em duas figuras centrais – o Avô e a Fátima – que preencheram a sua carência afetiva de um abandono primordial.” (Cerdeira, 2009: 244)

Continuei a ir por mais uns tempos [à psicanalista] porque percebi que lhe podia contar tudo impunemente, já que para ela tudo era [sic] metáforas. Também por isso não precisei de continuar a escrever, nem sequer sobre o que depois aconteceu com a Fátima, o que foi ótimo. [...]

É verdade que nos dois anos anteriores à análise, quando a Fátima estava comigo, também não escrevi. Mas então a razão era outra. Depois daquela madrugada achei que a história que eu estava a contar tinha chegado ao fim, que a partir dali poderia começar a viver a minha vida. (*ibidem*: 148)

Verifica-se, neste passo, a associação tópica do diário à convencional necessidade de desabafar, de ter alguém a quem se possa contar tudo sem recear a severidade do julgamento, o que explica que Natália suspenda a escrita do diário quando consegue compensar a ausência de um interlocutor.

Sucedem-se, nas cinco entradas seguintes, o relato do traumático fim da relação com Fátima, da sua morte – possivelmente suicídio – e do aparecimento do pai desta, o assassino dos seus pais, que se julgava morto. Na última parte, referente ao ano de 2008, Natália retoma a escrita sem qualquer justificação para o intervalo de quatro anos. No entanto, o recomeço (ou o final) da escrita parece ter sido motivado pela notícia de que o escritor-mistério iria lançar um livro. Evocando-o, reflete sobre o seu próprio projeto de escrita, por ele originalmente instigado:

Lembrei-me de quando me disse, na nossa conversa antes da entrevista, que eu devia escrever o romance como se eu fosse uma personagem de mim própria. Mas às vezes acho que se calhar fiz tudo ao contrário. [...] porque tenho vivido como se fosse uma personagem nem sequer de mim própria. E que fui escrevendo tudo isto que escrevi como se essa personagem fosse eu própria. (*ibidem*: 196)

Apesar de, por diversas vezes, Natália ter expressamente assumido o desejo de escrever um romance, parece desistir do intento por referir que não enviará o texto ao escritor, como tinha previsto, mas que só poderá “iluminar o texto e carregar na tecla *delete*”. (*ibidem*: 198) Porém, o desfecho torna-se surpreendente, por novamente se tornarem intermutáveis os conceitos de ficção e de real, quando a diarista revela mais pormenores sobre o livro a ser publicado pelo escritor-mistério:

Bom, mas nostalgia à parte, o que me deixou mais interessada no próximo livro do escritor da entrevista é que, pelo que dizia o *Jornal de Letras*, fiquei a imaginar que, sem querer, é como se tivesse sido eu quem lhe deu a ideia do livro, porque o título é o meu nome: *Natália*. [...] E também não faço a menor ideia do que acontece no livro dele. O jornal não diz. Em todo o caso Natália é um bom título. É um bom nome. (*ibidem*: 197)

Assim, o leitor termina a leitura de *Natália*, fecha o livro, contempla a sua capa e questiona-se, algo perplexo, sobre este jogo ambíguo em que real e ficção se indistinguem e, sobretudo, sobre o entrelaçamento de diferentes níveis de ficcionalidade:

E é neste diapasão que, do fim para o começo, a gente toma conhecimento de que a obra que acabamos de ler não existe, e que, portanto, jamais terá sido lida por nós. Porque o diário, encerrado em 30 de novembro de 2008, terá sido deletado pela sensata Natália, que, assim, finalmente nos surpreende na sua inteira liberdade de ação, procedendo (talvez pela primeira vez) na contramão daquilo que lhe dizem para fazer. [...] Destruindo o que escreveu, ela também se subtrai – ou então agudamente se confirma (graças a essa decisão de autonomia) – como eventual personagem daquele tal escritor que, aliás, está lançando, hoje em dia, um novo livro cujo título – vejam só! – lhe surrupia o próprio nome. O dito romance chama-se *Natália* – que (claro está, é apenas pura coincidência...) é justo a denominação do romance de Helder Macedo sobre o qual discorro agora. (Dal Farra, 2010: 92-93)

Terá Natália desistido de apagar o seu trabalho? Ou a obra resume-se apenas a um jogo do escritor-mistério que usa a própria “receita” para conferir verosimilhança à sua personagem? A ser assim, a apropriação da estratégia diarística pela ficção romanescas potencia um jogo de estimulante complexidade que gravita em torno dos binómios verdade/ilusão, real/ficção e ipseidade/alteridade. Com efeito,

O autor entrega-nos, enfim, um romance em que o diário é uma insídia, tanto mais perigosa quanto mais bem articulada, capaz de pretender-se o original quando é tão somente uma tradução da vida. (Cerdeira, 2009: 246)

O romance-diário de Helder Macedo reveste-se, assim, de um carácter inegavelmente original, sobretudo pela revisitação, com distância crítico-irónica, dos ingredientes canónicos do subgénero. Sabotando a estabilidade da instância autoral, explorando ludicamente os dispositivos paratextuais, instituindo um efeito de diarismo real, logo desmentido pelo trabalho romanescos, Helder Macedo modula, por meio da sua recontextualização paródica, a herança tópica do romance-diário, ilustrando a versatilidade do seu modelo narrativo.

2.4.5 “FRASES SOLTAS NUM RESTO DE MEMÓRIA”: RETRATO DO DIÁRIO ENQUANTO (AUTO)FICÇÃO EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Em 2000, publicou António Lobo Antunes uma peculiar narrativa intitulada *Não Entres tão Depressa nessa Noite Escura*, onde o diário se institui como modelo diegeticamente formalizante. Este extenso relato, que, segundo Ana Paula Arnaut, inaugura um novo ciclo, de feição mais intimista, na obra antuniana – que a autora denomina de ciclo das *contra-epopeias líricas*⁷¹ (Arnaut, 2009: 21) –, apresenta como subtítulo a intrigante qualificação de “poema”. O hibridismo entre os regimes lírico e narrativo, indiciado por esta estranha pista subtítular, encontrará a sua concretização numa estrutura fragmentária e dispersiva, por meio da qual se restitui a torrente discursiva íntima e se comunica a transfiguração poética do real⁷² operada por Maria Clara. Com efeito, numa tentativa de dilucidação dos mistérios da infância e das atividades ilícitas do pai, Luís Filipe, bem como de superação da morte deste, a protagonista inicia um processo terapêutico de visitas regulares ao psiquiatra, complementadas pela escrita de um diário, reconhecido instrumento auxiliar de intervenção psicanalítica (cf. a este propósito, Berman, 1996: 123-126). Como sintetiza Cristina Robalo Cordeiro,

Este novo romance constrói-se em torno de uma personagem feminina, Maria Clara, que ouvimos em excesso de palavras fixadas quer em relatos confiados ao diário quer em monólogos recebidos em escuta (quase) silenciosa de psiquiatra atento, numa casa visitada pela degradação e onde parece esconder-se, num quarto de sótão, fechado à chave, o segredo do passado que é também o mistério da família e o enigma da própria vida. (Cordeiro, 2000: 413)

Na realidade, o romance encontra-se polarizado em torno das sessões de confissão e catarse que têm lugar no consultório do terapeuta, alternando estas conversas com páginas escritas do diário, sem que o leitor consiga desenhar com precisão as fronteiras sintagmáticas entre estas duas linhas discursivas, embora elas se revelem confluentes e complementares. As mais de quinhentas páginas deste romance, arquitetado a partir do débito discursivo ziguezagueante de Maria Clara, aproximam-no

⁷¹ “Deste modo, *Não Entres tão Depressa nessa Noite Escura*, pelo seu carácter mais intimista, integra, inaugura, um quinto e novo ciclo [...]. Estreitando o âmbito de uma sugestão dada por Lobo Antunes, talvez possamos designar este grupo de romances como um novo ciclo de epopeias, mas, agora, de «epopeias líricas». No entanto, [...] convém acrescentar o prefixo «[contra]». A adição justifica-se pelas subversões operadas em relação às características intrínsecas do género epopeia [...]” (Arnaut, 2009: 21)

⁷² Ana Paula Arnaut aponta “os malogros e angústias” que “a jovem Maria Clara regista no seu diário, em cujas páginas a realidade – que realidade? – se mistura com a invenção assumida, numa prosa onde as constantes transfigurações do real revelam uma extraordinária capacidade poética.” (Arnaut, 2009: 47)

de um labirinto enigmático para o leitor, confrontado com a opacidade psicológica da protagonista e tentando, ao mesmo tempo, desocultar, na desordem confessional do discurso da paciente, a verdade por detrás das suas íntimas ficções, isto é, isolar a sua voz pessoal na complexa polifonia que ela própria orchestra, bem como o que, neste registo compósito, é reconduzível ao diário ou se reporta às suas sessões com o psiquiatra. No que diz respeito à imbricação, na sintaxe narrativa, destes dois níveis, são, ainda assim, facultadas pistas ocasionais⁷³ que orientam hermeneuticamente o leitor, apesar de Maria Clara se assumir, aliás com a anuência das várias vozes convocadas no texto, como uma relatora pouco fidedigna.

No entanto, a trajetória terapêutica descrita pela protagonista não parece produzir o efeito desejado, inspirando algum receio no próprio marido da paciente⁷⁴, já que Maria Clara resiste ao tratamento, evitando um confronto lúcido e corajoso com o passado e esquivando-se à aceitação dos factos que revisita por interposta memória:

o senhor chama-lhe sessões, isto é quarenta e cinco minutos de silêncio duas vezes por semana, de quando em quando uma pergunta, nunca uma opinião, uma pergunta e apontamentos no bloco, o que lhe disse no último dia foi uma brincadeira, um descuido, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro (Antunes, 2000: 275)

A protagonista assume, portanto, a sua propensão para a ficcionalização da sua identidade, dos intervenientes no palco da sua existência e mesmo do próprio curso dos acontecimentos que nele se desenrola, insistindo em negar enfaticamente a morte do pai⁷⁵. Esta inclinação para a reinvenção de si torna-se manifesta, não apenas no decurso

⁷³ Por vezes, Maria Clara fala do seu diário com um certo distanciamento, permitindo inferir que estará, portanto, numa das suas sessões terapêuticas, como acontece, por exemplo, quando imagina uma possível violação do seu caderno íntimo “que previne em maiúsculas na capa Não Ler” (Antunes, 2000: 174), como se estivesse a apresentá-lo a um interlocutor, ou ainda quando, assumidamente, se dirige ao psiquiatra, mencionando o seu diário “com um cadeadozinho” e a sua “vida inteira lá dentro” (*ibidem*: 386). Em outros momentos, o seu discurso é pontuado por alguns marcadores de espaço, como “deito-me neste divã e o que vejo são nuvens” (*ibidem*: 365), evocando o típico “divã” do consultório psiquiátrico. Progressivamente, o diário começará a ocupar um lugar central da narrativa, sobretudo quando Maria Clara decide terminá-lo, tornando-se sintomaticamente mais assíduas as referências à sua escrita.

⁷⁴ Maria Clara permite que o seu marido leia o seu diário, procurando este entendê-la melhor através do “respirar [...] esta página, aquela página” (*ibidem*: 477), “a molhar a falange na língua e a recuar no diário” (*ibidem*: 476). No entanto, este fica perplexo com a obstinada procrastinação da mulher que se recusa a escrever aquelas que seriam as suas últimas páginas, já que estas fixariam o futuro do casal: “[...] o meu marido preocupado, detendo-se no espaço em branco da página que eu não escrevera ainda estou no fim do meu relato e tenho pena
– Como é que isto acaba Clara?” (*ibidem*: 475)

⁷⁵ Várias vezes, Maria Clara assume a disjunção entre o seu relato e o real, através de expressões como “imagino assim” (*ibidem*: 29) e “deve acabar assim” (*ibidem*: 199), ou então permite que a verdade aflore episodicamente por intermédio da sua negação: “e agora que o meu pai morreu (não morreu nada, dentro de três ou quatro dias está em casa).” (*ibidem*: 215)

das sessões psiquiátricas, mas no próprio ato de escrita do diário, uma vez que a protagonista derroga explicitamente o valor psicoterapêutico do registo. Assim se explica a transgressão da estrutura canónica do diário e mesmo do seu valor, postergando-se a sua feição intimista e supostamente genuína⁷⁶, o ritmo calendar⁷⁷ e o secretismo associado ao registo⁷⁸. Como refere Maria Alzira Seixo, Maria Clara realiza “assim na escrita do diário (que é a criação no livro) o objetivo de inventar a verdade.” (Seixo, 2008: 149) Aliás, a ensaísta destaca a centralidade assumida pela reconfiguração imaginativa e pela reelaboração ficcional neste romance, complexificadas ainda pela adoção do molde diarístico:

O romance ocupa-se assim centralmente do problema da imaginação e da ficção, tanto mais sensível quanto representa a escrita diarística, formulada a partir do discurso do eu; por outro lado, desvendando segredos, e tacteando na sua busca por meio de congeminções, vai apresentando facetas erróneas dos factos, que se tomam por verdades, e o edifício de saber assim construído ora progride, ora rui parcialmente, e a ficção contamina-se de uma declarada invenção, com a qual de facto se consubstancia, e através dela a narradora constrói personagens que depois confessa serem falsas, substitui lugares, duplica e multiplica figuras, criando um jogo de falácias e vertigens que dão conta da sua perspectiva visionária e ilusória, que é no fundo solitária e insatisfeita. (*ibidem*: 147)

⁷⁶ Maria Clara assume o trabalho de reinvenção ficcional das pessoas que a rodeiam (“invento o tempo inteiro, a minha mãe não é assim, a minha irmã não é assim ou são e não são ao mesmo tempo” (*ibidem*: 275)), que, aliás, não hesitam em reputá-la de mentirosa (“tão mentirosa [...] vai buscar histórias não sei onde” (*ibidem*: 148)). Além disso, a protagonista admite também a invenção de personagens como Raquel, partindo de uma fotografia (*ibidem*: 144), ou até de Leopoldina, uma amiga imaginária: “ninguém chama o teu nome Leopoldina, ninguém se interessa por ti, não existes, matei-te para pensares que existes mas não julgues que existes fora do consultório do psicólogo, do meu diário, de mim” (*ibidem*: 454). Além disso, a escrita do diário é repetidamente apresentada como um “relato” de natureza intrinsecamente ficcional, a que decide pôr termo: “estou no fim do meu relato e tenho pena que acabe [...] de modo que vou adiando o momento de retirar o diário da gaveta” (*ibidem*: 480). A denegação da natureza sincera do registo e a própria autoimposição anunciada do seu fecho fissuram as convenções do género diarístico, aproximando-o inegavelmente de um projeto de escrita romanesco.

⁷⁷ Nesta narrativa, não existem entradas datadas, como é comum no registo diarístico. Aliás, o tempo cronológico é de tal forma fragmentário e descontínuo que o leitor é surpreendido pelo surgimento de Maria Clara, mulher casada de vinte e sete ou vinte e oito anos, que faz terapia, já que, na maior parte do romance, emerge a figura de Maria Clara de dezassete anos, cujo pai se encontra internado numa clínica, debatendo-se com os mistérios da sua vida e a iminência da sua morte. Assim, a narrativa rege-se claramente pelo tempo psicológico, em detrimento do rigor calendar, simbolicamente representado pela contagem dos dias bíblicos da Criação que estruturam e dividem a narrativa em sete partes.

⁷⁸ O secretismo que envolve a escrita diarística, figurado no “cadeadozinho” que Maria Clara atribui ao seu diário, é ironicamente impugnado pela permissão de leitura que a diarista concede ao seu marido, pela partilha do seu conteúdo nas conversas que mantém com o psiquiatra e até pelo livre acesso que permite a Ana Maria, para esta possa escrever no diário a sua defesa. A protagonista esclarece que chamou a irmã e emprestou-lhe o diário, por forma que Ana Maria não pudesse “lamentar-se e protestar pelos cantos” por não poder falar (Antunes, 2000: 433), autorizando-a, assim, a inscrever no diário a sua versão, correspondente ao capítulo vigésimo oitavo.

Este romance desenvolve, portanto, uma exploração inequivocamente singular da escrita diarística, sobretudo por inscrever ficcionalmente o diário como parte da jornada terapêutica da protagonista e por subverter simbolicamente as suas convenções, numa correspondência deliberada com o malogro da sua própria jornada curativa, impedindo Maria Clara de confrontar o real sem o subterfúgio da ficção.

Este roteiro da inscrição ficcional do diário na narrativa portuguesa contemporânea não poderia deixar de incluir algumas reflexões sobre o notável romance *Sôbolos Rios que Vão*, de António Lobo Antunes, dado à estampa já no final de 2010, e acrescentado tardiamente ao *corpus* previamente circunscrito para esta dissertação. A sua singularidade justifica, sem margem para dúvidas, a sua adição ao repertório de obras inicialmente considerado.

O texto encontra-se dividido em quinze capítulos, cujos títulos são, na verdade, datas, que correspondem ao período de 21 de março a 4 de abril de 2007, evidenciando afinidades claras com o dispositivo da datação diarística. A mancha gráfica aponta para um estilo fragmentário, com frases inacabadas, muitas vezes sem pontuação. Na folha de rosto, *Sôbolos Rios que Vão* é apresentado ao leitor como “romance”. Ora, todos estes elementos textuais e paratextuais parecem naturalmente autorizar a conjectura de que se trata de um romance-diário.

No entanto, iniciada a leitura, torna-se iniludível a coimplicação entre o protagonista e António Lobo Antunes, cuja infância decorrida em casa dos avós, numa vila perto do Mondego, se relata, mas cujo presente se confina ao hospital, numa luta atroz pela sobrevivência a um cancro no intestino. O leitor de Lobo Antunes associa, de imediato, estas informações ao próprio universo biográfico do autor empírico, que, para além do nome e da experiência infantil, com ele coincide também no desafio de sobrevivência a essa mesma doença e no internamento hospitalar no mesmo período. Assim, emergem no espírito do leitor diversas dúvidas acerca do carácter ficcional ou autobiográfico do diário que o próprio autor, aliás, enuncia:

Cada vez mais me é claro que o que escrevo não são romances no sentido da palavra. Não me interessa a intriga, a história ou as personagens! Há um tempo atacaram-me dizendo que não tinha personagens. Esse é o maior elogio que me fazem... Queria que fosse uma viagem ao coração. É como dizerem que o livro é autobiográfico – seja lá o que isso queira dizer. O que interessava era fazer o melhor que podia e desembaraçar-me dele, porque é um objecto independente de mim e que não me pertence. Na vida, é muito difícil separar o que é invenção do que é memória. (*apud* Céu e Silva, 2010: s.p.)

Para dirimir esta hesitação, não será desprovido de pertinência retomar a definição de Lejeune de *autobiografia*, de acordo com a qual esta é considerada como “récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.” (Lejeune, 1975: 14)

Apesar de encontrarmos diversos elementos factuais biográficos em *Sôbolos Rios que Vão*, o romance não parece redutível a esta definição, na medida em que os tempos que predominam na narrativa são o presente e o passado convocado, sendo que as figuras que o povoam surgem como presenças fantasmáticas que acompanham o Sr. Antunes, inscrevendo-se no horizonte temporal da escrita. Para além disso, não há por parte do diarista qualquer intencionalidade de organizar a sua história de vida ou de dissecar a sua personalidade, até porque a confluência do presente e do passado parece ter uma relação direta com o efeito de anestésias, analgésicos, morfina e outra medicação, que turvam irremissivelmente a visão e a razão do doente e o conduzem à convocação caoticamente aleatória de fragmentos da memória. Aliás, Antunes lamenta que o excesso de medicação lhe mitigue a pungência da existência ameaçada, porquanto “queria a sua dor ali, achar-se vivo através do sofrimento” e, no hospital, “recusavam-lhe a dignidade da dor” (Antunes, 2010: 100).

Lejeune, ainda em *Le Pacte Autobiographique*, interroga-se: “Le héros d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur ?” A esta questão, que é similarmente equacionada no romance de Lobo Antunes, Lejeune responderia que “rien n’empêcherait la chose d’exister [...] mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l’esprit d’une telle recherche. Et si le cas se présente, le lecteur a l’impression qu’il y a erreur” (Lejeune, 1975: 31). Motivado por este desafio, em 1977, Serge Doubrovsky, publica *Fils*, em cujo prefácio explora o programa da obra:

Autobiographie? Non, c’est le privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. (*apud* Gasparini, 2008: 15)

Este neologismo de Doubrovsky – *autofiction* – passa a designar uma modalidade de narrativa que desafia os pactos de leitura teorizados por Lejeune, na medida em que se verifica a coincidência entre autor, narrador e protagonista, mas nela a ficcionalidade é mobilizada para se entrelaçar indistintamente com a realidade:

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. (*apud* Gasparini, 2004: 23)

Segundo Doubrovsky, a autoficção deve observar os seguintes critérios, que a tornam distinta da autobiografia:

- 1º - l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur;
- 2º - le sous-titre: "roman";
- 3º - le primat du récit;
- 4º - la recherche d'une forme originale;
- 5º - une écriture visant la "verbalisation immédiate";
- 6º - la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...);
- 7º - un large emploi du présent de narration;
- 8º - un engagement à ne relater que des "faits et événements strictement réels";
- 9º - la pulsion de se révéler dans sa "vérité";
- 10º - une stratégie d'emprise du lecteur. (*apud* Gasparini, 2008: 209)

Estas características, apontadas por Doubrovsky, relativas à expressão autoficcional, são facilmente rastreáveis no romance de Lobo Antunes. Em *Sôbolos Rios que Vão*, a enunciação surge na primeira e na terceira pessoas⁷⁹ gramaticais, que correspondem a Antoninho e ao Sr. Antunes, que constituem, no fundo, figurações em duplicado da mesma instância. Como bem sublinha Ana Paula Arnaut,

Ao contrário do que sucede numa prática canónica do subgénero em causa, em que a enunciação cabe a um narrador autodiegético, no romance de António Lobo Antunes cumpre registar e destacar o entrelaçamento subtil das vozes de um narrador de 1ª pessoa e de um narrador de 3ª pessoa, potestade onisciente que controla a maior parte dos relatos e que lemos como máscara-disfarce do primeiro e não como instância narrativa independente. (Arnaud, 2010: 2)

No fundo, o desdobramento identitário entre Antoninho e o Sr. Antunes potencia a escrita do *eu* como *outro*, permitindo ao sujeito inscrever-se na ficção como personagem.

⁷⁹No romance, encontramos, em alguns momentos, outros enunciadores, como também reconhece Ana Paula Arnaut: "Pontualmente, intromete-se uma outra voz, que identificamos como sendo a do avô (cf. pp. 28-34), com quem tanta vez também se (con)funde – na doença e no seu relato. Pontualmente, também, e em brevíssimos momentos, incorporam-se vozes de outras personagens (como um enfermeiro), que se (con)fundem ainda com as vozes das principais instâncias narrativas (1ª e 3ª pessoas)." (Arnaud, 2010: 2)

A narrativa privilegia um período concreto e limitado circunscrito a quinze dias de internamento hospitalar. O registo diarístico facilita a presentificação dos eventos narrados e confere originalidade à sua expressão, pois o que se pretende destacar não são os factos ocorridos neste período – os exames, as cirurgias, as rotinas de higiene, as conversas com médicos e enfermeiros –, mas a sua vivência interior, a incorporação subjetiva desta experiência-limite pelo diarista-paciente, a expressão do silêncio e o terror paralisante perante o fim inexorável:

Mas, acima de tudo, o silêncio é aqui conseguido porque o romance é, afinal, agora assumidamente, um diário, registo confessional, íntimo e intimista por excelência, mesmo que, como sempre acontece no público território da escrita ficcional, ele se destine a ser lido por terceiros. Um diário, contudo, de cuja escrita se não isenta a reconhecida veia subversiva do autor. No âmbito do que por enquanto nos interessa, o desvio em relação à norma traduz-se numa estratégia de delegação da memória. (*ibidem*: 1)

Deste modo, num espaço-tempo liminar algures entre a vida e a morte, com os sentidos e a razão embotados pelos químicos e tratamentos a que é submetido, os fantasmas do passado, à maneira de Dickens, visitam e povoam o presente, não para assombrá-lo, mas para confortar Lobo Antunes, que “desde que adoeceu a vila o não largava”. (Antunes, 2010: 121) Assim, a configuração linear do tempo é drasticamente subvertida, na medida em que passado e presente se interpenetram, surgindo evocados em retalhos indestrinçáveis e até, porventura, ficcionalmente reconstruídos:

Ou outros passados ainda, a sua vida cheia de passados, e não sabia qual deles o verdadeiro, memórias que se sobrepunham, recordações contraditórias, imagens que desconhecia e não sonhava pertencerem-lhe e nisto, sem aviso, começou a ter dores na espinha e no ombro e ele só espinha e ombro, o resto não contava, de ouvidos atentos não aos ruídos de fora, à conversa da dor em que uma voz repetia a mesma frase sem que lhe descodificasse o sentido, se calhar pertencia a uma das visitas ou aos tais passados que lhe entregaram no hospital para o distraírem da doença (*ibidem*: 137)

Por ser assim, a datação diária progressiva do registo contrasta com a dispersão temporal da narrativa quotidiana, combinando-se aleatoriamente os fragmentos do seu passado com os momentos de vigília de Antunes, embora num estado alucinatório, entre tratamentos:

e qual o motivo de os dias serem feitos de episódios assim, os relógios marcam as horas uma a uma mas os dias sucedem-se aos pulos, vão de sábado a quinta e de segunda a sexta semeados de intervalos que a lembrança perdeu, o que se fez terça-feira, o que

aconteceu domingo, talvez esteja cá em maio quando os botões da cerejeira começarem a abrir (*ibidem*: 140)

Assim, o diarista vai datando os seus registos, numa tentativa de ordenar a escrita entrópica e iludir a falência dos seus sentidos, já que a clausura hospitalar provoca uma inevitável distorção no fluxo do tempo: “não há semanas nem meses, há camadas sobrepostas de monotonia”. (*ibidem*: 158)

Deste modo, como refere Ana Paula Arnaut, o tempo dominante no romance é o presente, embora este estabeleça um diálogo constante com o passado da infância e da adolescência do Sr. Antunes:

E, por isso, o tempo e o espaço de um momento de vida que é quase **presente** constantemente dialogam com o **passado** da sua infância e da sua adolescência em Nelas. [...] Propositadamente utilizamos o verbo dialogar, já que não se trata de uma narrativa que linearmente recupera, pelo viés da memória, dimensões e factos pretéritos. A(s) viagem(ns) temporal(ais) não se reduz(em) a uma simples articulação de tempos em blocos de razoável extensão narrativa. Pelo contrário, ela(s) traduz(em)-se em constantes movimentos retrospectivos, ora mesclando, ora pessoalmente interseccionando o passado relembrado e o presente vivido. (Arnaud, 2010: 2-3)

O mesmo se verifica relativamente ao espaço, que não corresponde concretamente ao espaço físico do quarto do hospital a que o diarista se encontra confinado. No entanto, pela intermediação simbólica da janela, que constitui a zona comunicante entre ele e o seu passado e a materialização da sua relação com o mundo, tudo se transfigura:

Da janela do hospital em Lisboa não eram as pessoas que entravam nem os automóveis entre as árvores nem uma ambulância que via, era o comboio a seguir aos pinheiros, casas, mais pinheiros e a serra ao fundo com o nevoeiro afastando-a dele, era o pássaro do seu medo sem galho onde poisar a tremer os lábios das asas, o ouriço de um castanheiro dantes à entrada do quintal e hoje no interior de si a que o médico chamava cancro (Antunes, 2010: 11)

Assim, a ação corrosiva do tempo e da memória, bem como a turva (in)consciência em que se encontra mergulhado, provocam também a transfiguração do espaço e a sua consequente reelaboração ficcional, tal como admite o autor:

A vila que aparece no livro não existe, embora tenha partido de uma real, que é Nelas, mas que nunca existiu tal como está no livro. Tal como a Lisboa que aparece nos meus livros não existe. O Hotel dos Ingleses não era aquele. O curioso é como tudo é e não é ao

mesmo tempo. A partir da experiência, o que acaba por sair das minhas mãos é outra coisa... (*apud* Céu e Silva, 2010: s.p.)

Este sincretismo de tempos e espaços também se evidencia na apresentação das várias personagens, uma vez que os vultos do passado se intersetam anacronicamente com as figuras que povoam o espaço do hospital:

Formas, formas. Formas que iam, vinham e tornavam a ir, se sobrepunham e afastavam, rodavam lentamente ou elevavam-se e caíam depressa, pareciam definir-se e em lugar de se definirem dissolviam-se, a ilusão que vozes e não vozes, presenças e não presenças, a da mãe por exemplo que até durante o sono escutava o rabo do gato. (Antunes, 2010: 35)

Deste modo, o médico que opera o “ouriço” de Antunes é identificado com o dono do Hotel dos Ingleses, dona Irene parece assumir as funções de enfermeira, e até a maca que o transporta se metamorfoseia na carroça do Virgílio. Esta confluência de presente e passado permite ao diarista refletir sobre a sua existência e sobre si próprio, numa espécie de balanço fragmentário da sua vida:

Mas o diário-romance *Sôbolos Rios que Vão* consubstancia, ainda, um outro caminho de pacificação, ou de reconciliação. Ele é também o espaço e o tempo da procura de si mesmo, da tentativa de saber quem é: ele e os outros com ele. E, por isso, numa estratégia narrativa em que a consciência flui em corrente, se não em torrente, as vozes insistentemente se interrogam sobre quem se é. (Arnaut, 2010: 5)

Apesar da dificuldade de distinguir o real da ilusão e do sonho, a perseverança no exercício de escrita configura a tentativa última de reagregar o seu ser disperso, cujos fragmentos assumem uma vontade própria expressa no automatismo do registo. Assim, Antunes vê “os rins, o coração e o fígado escrevendo no ecrã discursos certos, pausados” (Antunes, 2010: 110) e, durante os primeiros sete dias de internamento, “sete páginas da agenda de argolas que deixaria em branco”, para além de assistir ao “coração a escrever um lamento sem fim” nos diversos aparelhos médicos que monitorizavam o seu organismo. De tal forma, sentia o seu ser fracionado que

Via caras e não conhecia ninguém, falavam-lhe e não escutava, ocupavam-se dele e não era dele que se ocupavam, o nome que julgava seu de um estranho, o corpo que cuidava pertencer-lhe de outro, não estava ali e de quem as pernas sem força e os braços que não conseguiam um gesto, perguntavam-lhe como se sentia e calado, incapaz de responder (*ibidem*: 61)

Além disso, a escrita diarística é também uma tentativa de contraverter o tempo degradador, de lhe conferir significação, numa corrida contra *cronos*, preenchendo o vazio que assemelha os seus dias às páginas da agenda em branco, lutando contra o desespero de uma marcha, lenta mas inexorável, em direção à morte.

Porém, esta estratégia de bifurcação temporal, convocando a infância e o momento presente em retalhos, exige do leitor a capacidade de reconstituir a figura esquiva do protagonista, através da reunião de peças de um *puzzle*, cujo fio condutor é remanescente de um rio – o Mondego da sua infância, onde desaguam todas as memórias:

A redução da polifonia e, por consequência, a atribuição de maiores segmentos narrativos a uma mesma voz, seja ela a 1ª pessoa ou o seu disfarce em 3ª, permite ao leitor (re)construir a intimidade e a personalidade do protagonista. O rio Mondego (e a sua nascente, que visitava em criança), cuja referência pontua as páginas do romance, não é apenas um referente físico efectivo. Ele institui-se simbolicamente como o caminho retrospectivo para a sua infância, levando-o de volta nesse caminho às avessas que é a memória e onde, através de sucessivos e diferentes jogos de pergunta-resposta, dilucida a sua própria condição humana. (Arnaut, 2010: 6)

Por vezes, o próprio leitor comparticipa do desespero do diarista, sentindo-se abandonado no processo de descodificação do texto, sentimento de solidão hermenêutica que o aproxima do sujeito enunciativo, quando indaga a verdade/ficção da narrativa:

fezes de gato embora nenhum gato, nunca uma pessoa que fosse enxergou um gato na vida, pensamos que nos pertencem e na realidade inventamo-los como inventei esta doença que por seu turno me inventa conforme inventa o hospital, os médicos e a fantasia de morrer, o meu avô não morreu, está no quarto a introduzir a pata de coelho nas fechaduras do ar, roda-a e o escritório onde trabalhou na cidade com os colegas a cumprimentarem-no (Antunes, 2010: 115)

Por último, é importante referir que, apesar de esta obra participar das convenções técnico-narrativas do romance-diário, constitui um caso particular e complexo de concretização do subgénero, pois não atualiza os *topoi* da escrita diarística romanesca, que usualmente nele marcam presença assídua. Não há qualquer referência autorreflexiva à elaboração do diário, ao próprio diário ou ao que ele significa. Apenas a sua forma, o seu tom confessional e a escrita do *hic et nunc* permitem a sua aproximação ao subgénero. No entanto, a sua especificidade prende-se, talvez, com o facto de se constituir aos olhos do leitor um registo autoficcional, assente em flagrantes

biografemas. A supressão de todos os dispositivos retóricos que, normalmente, confeririam verosimilhança ao romance-diário posiciona o romance de Lobo Antunes num limbo ambivalente entre verdade e ficção. Este romance constitui-se, assim, num singular e interessantíssimo *exemplum* de ficção diarística autoficcional. É, no fundo, o que reconhece Maria Alzira Seixo quando, para além da tematização das isotopias da saudade e do exílio, que aproxima este texto da fonte camoniana evocada pelo título, nele destaca a “pulsção desalienada do quotidiano”:

Sim. Porque estes rios, camonianos, antunianos, são no fundo o grande rio que não pára, não se extingue, o rio do pensamento e da arte, da matéria das Humanidades que permite a pulsção desalienada no quotidiano, e por isso o título contém esses “rios que vão”, cuja água corre sempre, como a escrita de grandes autores. (Seixo, 2010: s.p.)

2.5 REESCRITAS INFANTOJUVENIS

A frequente incorporação, na produção literária portuguesa, da estrutura do diário na criação ficcional justifica o seu sucesso no domínio da literatura de potencial recepção infantojuvenil que, reconhecidamente, tende a acolher, ainda que de forma retardatária, os procedimentos temático-formais difundidos pela literatura canónica.

Convencionalmente associado à autocontemplação formativa e à maturação reflexiva, facilmente se compreende que a literatura para adolescentes ou jovens adultos tenha adotado também o molde formalizante do romance-diário. A opção pela estrutura diarística permite uma maior aproximação entre o enunciador do diário e o leitor, firmando laços de cumplicidade e de empatia:

Ora, no caso da literatura portuguesa de potencial recepção juvenil, tal estratégia [o recurso à forma diarística] assume-se como particularmente significativa por permitir a projecção identificativa dos eventuais leitores das obras com as personagens de ficção, favorecendo dessa forma a provável comunicação empática entre sujeitos textuais e empíricos. (Mergulhão, 2008: 222)

Pela sua diversidade temática e dissonante orientação ideológica, os textos elencados neste ponto requerem alguns esclarecimentos prévios. Como se tornará evidente, a dissemelhança de abordagem temática e de ângulo ideológico dos textos reflete o díspar contexto político e social que lhes subjaz, respetivamente os ideários cívico-pedagógicos do Estado Novo salazarista e os do Portugal pós-democrático.

Por outro lado, se, no primeiro exemplo, se trata de uma obra destinada a adolescentes, já, no segundo, a faixa etária visada é a dos jovens adultos, à saída da adolescência, ainda que, apesar da diferença abismal dos dilemas e problemáticas abordados e até da idade do leitor ideal, ambos os textos partilhem entre si a tentativa de a diarista se conhecer, encontrar o seu lugar e, sobretudo, concertar a sua relação com o Outro e com o Mundo.

2.5.1 NÖEL DE ARRIAGA E *DIÁRIO DE JOANINHA*: “RETALHOS DISPERSOS DA MINHA SENSIBILIDADE”

Em 1961, Noël de Arriaga, autor de inúmeras obras destinadas ao público-leitor mais jovem, publicou o *Diário de Joaninha*. Este diário terá que ser compreendido e lido à luz do contexto político-social vigente à época. Em pleno regime salazarista, as leituras dos jovens eram estritamente controladas, não apenas pelos órgãos estatais de censura, mas também pelo crivo diligente dos pais, numa vigilância escrupulosa dos valores e padrões de comportamento com que os seus filhos deviam contactar e, desejavelmente, emular. Como nota Francesca Blockeel,

Nas décadas depois da Segunda Guerra Mundial as mentalidades mudaram lentamente. [...] Mas o regime do Estado Novo não quis saber de mudanças e fez tudo para evitá-las e proibir o que achava alheio à alma portuguesa. Assim, a partir de 1950, as instruções censórias foram ainda mais estritas do que antes [...] (Blockeel, 2001: 49-50)

Assim, a literatura destinada aos jovens deveria contribuir para formar adultos, em consonância com os ideais socioculturais e ideológicos propalados pelo estado ditatorial, tornando-se indissociável de um propósito de inculcação ideológica e formatação doutrinária.

Joaninha é uma jovem na transição dos quinze para os dezasseis anos, filha e colega exemplar, com declaradas pretensões literárias, que se dedica à escrita de um diário. Neste caderno, anota uma série de episódios que lhe vão sucedendo, sempre com irresistível candura, embora evidencie – o que, aliás, chega a perturbá-la – uma maturidade inusitada para a idade. Para além dos acontecimentos diários, regista também sonhos e aspirações, bem como projetos literários sob a forma de versos e contos.

Para o que aqui nos ocupa, reveste especial interesse a abordagem da temática do diarismo pelo autor que equaciona, de modo original, múltiplas das suas vertentes. O diário contém cerca de sessenta fragmentos datados, compreendidos entre 4 de agosto de 1958 e 16 de março de 1959, revelando alguma oscilação na regularidade da escrita⁸⁰. Joaninha inicia o seu diário em estado de eufórica exaltação, em virtude de ter convencido o seu pai a passar um mês de férias na praia de Miramar. Após registar, de

⁸⁰ Normalmente, a diarista justifica as pausas mais dilatadas antecipadamente, argumentando, por exemplo, falta de tempo, o reinício das aulas ou o ensaio de um espetáculo de Natal.

modo efusivo, o acontecimento, refere que são estas as suas primeiras linhas do diário e interroga-se sobre a sua duração:

Aproveito este quarto de hora antes do almoço para escrever as primeiras linhas do meu diário. Comecei-o hoje e conto levá-lo até ao fim? Mas qual fim? O fim das páginas do caderno ou o fim da minha vida? O fim da minha vida! Que ideia! Sou ainda tão nova! Quinze anos! (Arriaga, 1961: 7)

Estas palavras são muito significativas, porquanto reenviam para uma questão convencionalmente tematizada pelo diário – a sua duração. Há autores que mantêm um diário durante toda a sua trajetória vital, fazendo este parte integrante da sua vida, pelo que, por natural vocação genológica, o diário se constitui como projeto inacabado. No entanto, é também possível iniciar um diário numa época de crise ou conflito, até por indicação terapêutica, interrompendo o registo quando cessa a necessidade de expressão. Sobretudo na adolescência, é muito frequente manter-se um diário que, muitas vezes, virá a ser descontinuado na idade adulta⁸¹.

Observando as convenções do diário, Joanhina regista também o local secreto que encontrou para ocultá-lo e, assim, resguardá-lo de olhares indiscretos, ainda que, em boa verdade, nada tenha a esconder:

Guardo este Diário na gaveta da minha mesa de cabeceira, por baixo dumas revistas de cinema. Ele não diz nada que se não possa ler, mas quero-o bem escondido ...como se faz a todos os diários que se prezam!... (*ibidem*: 11)

Ao longo dos vários fragmentos, a diarista vai, com frequência, introduzindo motivações diversas que justificam a interrupção da escrita, suspendendo, por vezes, o relato em curso dos episódios, gerando natural expectativa em relação ao seu desfecho⁸² e, por outro lado, garantindo a construção de um efeito de real, na medida em que as suas inúmeras atividades quotidianas a impedem de continuar a escrita.

Outra estratégia curiosa do autor consiste na introdução de um fragmento em que a diarista se apresenta, física e psicologicamente, bem como à sua família, o que

⁸¹ Segundo Georges Gusdorf, o abandono da escrita do diário pelos adolescentes é recorrente: “Nombreux les adolescents qui entreprennent la rédaction d’un journal intime; la majorité d’entre eux s’interrompent au bout d’un temps plus ou moins long, non pas qu’ils aient atteint leur but, mais par lassitude et renoncement, par adhésion plus ou moins volontaire aux disciplines et conformismes de la vie sociale”. (Gusdorf, 1991: 158-159)

⁸² Os motivos são diversos: a criada que chama para almoçar, a hora avançada que a obriga a deitar-se, a mãe que a espera para ir à missa, o sono que não lhe permite continuar a escrever, a ida à praia, o pai que manda chamá-la, o atraso para sair para a escola, a aula de dança, entre outros.

seria improvável num registo íntimo que não aspirasse à publicação. Porém, de modo a naturalizar esta redundância implausível, a diarista explica-a da seguinte forma:

É natural que tudo quanto escrevo no meu Diário nunca venha a ser lido por ninguém. Não é para isso de resto que o escrevo. No entanto, como pode vir a dar-se o caso de ele, daqui a anos (se não o rasgar antes) cair nas mãos de alguém que se resolva a reparar nestas linhas, quase sempre rabiscadas à pressa, julgo que não será descabido deixar aqui algumas notas, embora ligeiras, sobre mim própria, sobre a minha família, e sobre o mais que me vier à cabeça ... (*ibidem*: 22-23)

Algumas vezes, apesar da anódina puerilidade do seu registo, a diarista pressente-se diferente das colegas da sua idade e, portanto, sabe-se condenada à incompreensão, sobretudo quando relê as páginas do seu diário, onde vai desocultando a sua verdadeira natureza:

Mas talvez ninguém saiba perceber-me. É um sentimento muito íntimo, que não pode explicar-se [...] Releio agora o que escrevi! Tanta asneira, santo Deus!... Que vergonha se alguém um dia chega a ler este diário! ... (*ibidem*: 24)

Reli hoje as últimas páginas do meu diário, e estive quase para as arrancar. De modo algum porque não achasse verdadeiro e sincero⁸³ o que nelas escrevi, mas porque me deram a impressão de terem sido escritas por uma pessoa mais velha do que eu. (*ibidem*: 24)

O final da obra, mais especificamente as quatro últimas entradas, constitui, porém, a secção mais pertinente para o estudo do desdobramento autorreflexivo da escrita diarística, característica axial, como se tem sublinhado, da poética do romance-diário. No fragmento com data de 12 de março, a diarista mostra-se inquieta com o desaparecimento do seu diário e com a possibilidade de alguém o ter lido:

Hoje sucedeu uma coisa estranha e que eu não consigo explicar. Desapareceu o meu Diário! Tenho-o procurado por toda a parte e, até agora, nada! Costumava guardá-lo numa das gavetas da pequena secretária que tenho no meu quarto e, às vezes, levava-o para o colégio, onde escrevia durante o recreio.

Ter-me-ia esquecido dele na aula, em cima da carteira? Ou alguém teria ido buscá-lo à gaveta da minha secretária? Juro que não sei. De qualquer maneira, eu não gostava que lessem o que nele tenho escrito, pois são coisas que só eu sinto e só eu sei compreender!

Estas linhas estou a rabiscá-las numa folha do bloco e, se o meu diário aparecer, então, passo-as para lá. (*ibidem*: 100)

⁸³ Sublinhe-se como, neste fragmento, Joanhina elenca os critérios de aferição da qualidade do diário – a veracidade e a sinceridade. Esta atestação permite coimplicar o leitor numa relação cúmplice com a diarista.

Tentando averiguar o paradeiro incerto do diário, a jovem interroga a criada e, depois, a mãe, transcrevendo o diálogo com esta última que se mostra surpreendida por a filha manter um diário. Nesta conversa, a diarista adianta mais alguns pormenores sobre o seu diário, como o aspeto externo – “espécie de livro com um capa azul” –, a relação cúmplice que mantém com ele – “era um caderno especial” – e, por último, a natureza do seu conteúdo – “onde eu ia escrevendo o que me passava pela cabeça.” (*ibidem*: 101-102)

No dia seguinte, foi chamada ao gabinete da Diretora que folheia o diário na sua presença. Neste momento de grande tensão, a diarista deixa o leitor suspenso porque tem uma aula de dança e, só no dia seguinte, relatará o que se passou. No dia 14 de março, como prometido, retoma a narrativa no ponto em que a deixara – quando a Diretora lhe mostra o seu Diário perdido. Joanhina reage de forma exaltada, reivindicando o seu direito ao caderno, mas a Diretora confessa que o leu e faz-lhe uma proposta:

se consentires, este colégio publicará o teu Diário...
[...]
Num elegante volume, intitulado “O Diário de Joanhina”
[...]
Aqui tens o teu caderno. Dá-lhe, se quiseres, alguns retoques e,
depois, vamos as duas a uma tipografia, tratar do assunto. Será a tua
estreia literária! (*ibidem*: 105)

Neste momento, o autor propõe ao leitor uma explicação verosímil que legitima o livro que tem entre mãos e que se encontra a ler, quando a sua proprietária tinha afiançado que não desejara mostrá-lo. Esta proposta de edição, dirigida a uma jovem aspirante a poetisa/novelistas, deixou-a, obviamente, radiante, tendo assentido na sua divulgação. Vacila, ainda assim, apreciando a qualidade do seu livro, mas acaba por aceder, antecipando não só o livro publicado, como o seu próprio futuro:

Mas, depois, comecei a reflectir. Teria de facto algum interesse o meu Diário? Um Diário onde não havia quase nada que tivesse princípio, meio e fim? Um Diário onde tudo ficava em suspenso, pois a vida de uma rapariga de 16 anos nada encerra ainda de definitivo?

Pensei nisto algum tempo. Mas, afinal, acabei por concluir que talvez não estivesse na razão. Com efeito, um Diário nunca tem princípio, nem meio, nem fim. São pensamentos, descrições sentidas e breves mil pequenas nada que povoam a nossa vida, retalhos dispersos da nossa sensibilidade, que uma força irresistível nos obriga

a passar ao papel. O meu Diário! Não é muito extenso, mas deve dar um pequeno volume de cerca de cem páginas⁸⁴.

E, agora que ele vai terminar, lanço os olhos para a distância e entretenho-me a adivinhar por momentos a minha futura vida de mulher. (*ibidem*: 106)

Tratando-se de “um legado de inestimável valor para a literatura de potencial recepção juvenil finissecular”⁸⁵ (Mergulhão, 2008: 218), o *Diário de Joaninha* documenta a notável capacidade de reinvenção semântico-pragmática do romance-diário que lhe permite aclimatar-se às inéditas solicitações pedagógicas de um público-leitor juvenil em formação. Não é, pois, de estranhar que, também no final do século XX e no dealbar do XXI, a literatura infanto-juvenil continue a recorrer ao dispositivo do diarismo em versão ficcional, veiculando, por seu intermédio, uma didática lúdica da adolescência, ainda que sintonizada com as novas urgências do tempo.⁸⁶

⁸⁴ A obra abrange, de facto, cento e sete páginas.

⁸⁵ Teresa Mergulhão aponta também a novela “Diário duma Criança”, de Ana de Castro Osório, publicada em 1908, a par deste *Diário de Joaninha*, como precursores de género diarístico na literatura infanto-juvenil (Mergulhão, 2008: 218). Omitimos intencionalmente a referência a esta obra de Ana de Castro Osório, pois, na verdade, e apesar de o título parecer prognosticar o contrário, não nos encontramos perante um diário, mas antes um livro de memórias. Por um lado, o próprio sujeito de enunciação reconhece o desajuste do título: “Receio que não é bem exato o titulo que escrevi no alto da página. Isto não é verdadeiramente o *Diário duma Criança*, não é, mas sim a minha vida toda recordada dia por dia, hora por hora, com uma precisão de factos e sensações de que o Chico muito se admira.” (Osório, 1908: 81)

Apesar de, hiperbolicamente, referir que as cerca de cem páginas contam “hora por hora” os seus vinte e dois anos de vida, apercebemo-nos, desde logo, que estamos perante uma narrativa de memórias, ainda que ficcionais, escritas para reconstruir o passado, e não um diário, onde vigora uma preocupação de notação regular e fragmentária: “Por muito tempo discutimos, mas, como o senhor meu marido é adoravelmente teimoso e eu não sei ainda contrariá-lo, deixei-o ir a uma noite destas ao teatro, recusando-me a acompanhá-lo a pretexto de ter sono, e quando voltou, eram duas da manhã, entreguei-lhe o manuscrito, que leu sem descansar, tal qual o mandou imprimir logo no dia seguinte. Isso é que me custou!... Porque, depois de o escrever duma só vez, e sem hesitar diante duma única palavra que não correspondesse ao meu pensamento, deixando correr a penna nervosamente, em galopada doida, quando as recordações vinham em montão, chamadas umas pelas outras, numa lufada de quasi vertigem, sempre imaginei que elle emendaria aquilo e lhe daria uma forma mais correcta! [...] Foi assim que saíu, tal qual o escrevi, numa hora de febre.” (*ibidem*: 83)

⁸⁶ Através da eleição de um diarista adolescente, com quem o leitor se identifica, e do recurso à linguagem e aos dilemas desta faixa etária, o autor consegue estabelecer uma relação empática com o jovem leitor. Construída esta cumplicidade, o autor, ocultando-se estrategicamente atrás da adolescência do protagonista, pode apresentar soluções, “conversar”, aconselhar o recetor. Esta função pedagógica tem sido proficuamente explorada, pelo que várias são as obras em forma de diário, de entre as quais destacamos três das mais emblemáticas: *Diário de Sofia & Cª* (1994), de Luísa Ducla Soares; *Diário Secreto de Camila* (1999) e *Diário Cruzado de João e Joana* (2000), ambos de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada.

Não retomaremos estes títulos, nem outros idênticos, integráveis no amplo universo da literatura de receção infantojuvenil, por não ser esse o objetivo nuclear deste trabalho, considerando também que, pelas suas dimensões, diversidade e valor, esse *corpus* seria merecedor de um estudo isolado e específico. O destaque concedido, neste trabalho, ao *Diário de Joaninha* justifica-se pelo seu carácter pioneiro.

2.5.2 OLGA GONÇALVES E SARA: “A GRANDE DESCOBERTA”

O diário permite preservar um espaço de expressão íntima, sobretudo quando a liberdade exterior se encontra sujeita a constrangimentos. Em modalidade confessional ou catártica, o diário permite uma licença autoexpressiva, tanto à escala individual como comunitária. Olga Gonçalves (1929-2004), através de um romance-diário, tematizou a libertação disruptiva dos sentimentos, a emancipação reivindicativa de tabus e repressões, elegendo o ponto de vista de Sara, uma jovem testemunha do Portugal pós-revolucionário.

Sara é a protagonista de dois romances de Olga Gonçalves. No primeiro, *Mandei-lhe uma Boca* (1977), é ainda uma jovem adolescente, de cerca de dezassete anos, que confia as suas angústias e ansiedades. Como sintetiza Maria Graciete Besse,

Nesta obra, Olga Gonçalves apresenta-nos o longo percorrer de uma adolescente (Sara) em busca de si própria. A personagem constrói-se pouco a pouco, através de um discurso directo, aparentemente espontâneo, dirigido a Riva (uma amiga da mãe) que assume as funções de narratária silenciosa, e cujas reacções vamos conhecendo de forma indirecta. (Besse, 1994: 91)

Anos mais tarde, é publicado *Sara* (1986), o diário da protagonista, agora estudante de filosofia, já com cerca de vinte e cinco anos, onde são retomadas e esclarecidas questões deixadas em aberto⁸⁷ no primeiro livro. Nele se regista a sua evolução e demanda de identidade, substituindo Riva – que permanece, não obstante, ainda uma boa amiga e confidente – pelas páginas de um diário.⁸⁸

Enquanto que, em *Mandei-lhe uma Boca*, a irreverência adolescente de Sara leva a diarista a narcisicamente tudo fazer gravitar em seu torno, em *Sara*, a jovem investiga o futuro da sua geração apática, escrutina os efeitos da Revolução de 74, mostrando uma maior atenção extroversiva e vontade de relação com os outros. No entanto, o facto de manter um diário demonstra igualmente a necessidade de apaziguar os seus dilemas

⁸⁷ No primeiro livro, Sara desconhece os motivos das estranhas viagens da mãe para a Suíça, da saída de casa de Rosarinho e do regresso de Diogo. Estes pormenores são-nos revelados em *Sara*, talvez porque, com a idade, a protagonista adquiriu maior maturidade para ler os acontecimentos à sua volta.

⁸⁸ Na verdade, o efeito interacional desta permuta não é muito significativo, na medida em que a personagem Riva do primeiro romance é tão silenciosa quanto o diário. No entanto, a diferença fundamental reside no facto de, no primeiro caso, todos os episódios serem narrados com recurso à memória, pois são contados num fim de semana, através de um discurso retrospectivo; por sua vez, em *Sara*, a escrita é regular e ocorre pouco tempo depois dos acontecimentos, sendo que as revelações são fornecidas gradualmente e ao ritmo da escrita progressiva da diarista.

interiores e descobrir o seu lugar no mundo, num trajeto progressivo de autoconhecimento e conquista de consciência social.

O *incipit* de *Sara*, apresentado na terceira pessoa por um narrador cuja identidade desconhecemos (porventura a própria Sara, enquanto instância autoral do diário, quando o prepara para a publicação), elucida o leitor acerca do volume que está a ler, justificando a sua publicação e delineando um previsível horizonte de expectativas – trata-se, com efeito, de páginas do diário íntimo de Sara que foram, porém, sujeitas a um processo de seleção e de revisão:

[...] voltou ao quarto, fechou a porta, aproximou-se do baú. Tocando-lhe levemente, ajoelhou, depois sentou-se na carpete. Sabia-lhe bem ficar ali, o coração a bater descompassadamente, ficar ali tamborilando os dedos, comprazer-se na memória das folhas arrancadas aos diários. A selecção estava feita. E as alterações que se propusera. Numerava finalmente as páginas.

[...] foi buscar uma pequena lapiseira à secretária preparando-se para a última censura.

Ergueu a tampa do baú.

Com os olhos cheios de centelhas retirou um pesado maço de folhas manuscritas. [...]

Era fácil dizer: ‘Tenho aqui o meu primeiro romance’! Excessiva a pergunta: ‘Quero eu preservar a minha imagem para o futuro?’ talvez a condição existencial do homem pudesse tornar-se no futuro um ritual iluminado. Sem a carência de outros indícios, outras viagens, a desmaiada memória de outro tempo.

Antes de fazer uma leitura definitiva, encostou ao peito o volume que parecia agigantar-se, abranger o mundo inteiro. Surpreendeu-se a reflectir no poder mágico desse contacto. (Gonçalves, 1986: 9)

Este trecho inicial suscita algumas reflexões. Em primeiro lugar, revela-nos o local onde Sara guarda o seu diário – num baú, que, como a diarista explicará num dos capítulos subsequentes, lhe foi oferecido pela avó. É significativa a referência ao baú, na medida que este reativa o imaginário infantil dos tesouros escondidos e retoma o *topos* do secretismo da escrita. Por outro lado, Sara parece resolvida a partilhar este tesouro com o mundo, dado que, superado um período da crise de construção da sua identidade, deixa de verificar-se a necessidade de o manter secreto:

Ao desenterrar o seu diário do fundo da arca, Sara revive as derrotas sofridas e as vitórias ganhas ao longo do seu processo de amadurecimento. A construção da sua identidade está concluída. Sara tem agora a sua vida nas próprias mãos. O seu diário é o testemunho dessa longa caminhada que permite a Olga Gonçalves e, em última instância ao leitor também, tomarem consciência da luta da Mulher

Portuguesa contemporânea pela sua emancipação. (Silva-Brummel, 2002: 193)

Além disso, esta vontade de partilha conduz Sara a ponderar o projeto de publicá-lo como o seu “primeiro romance” e, para tal, procede a uma seleção dos cinquenta e seis fragmentos, numerando-os e introduzindo-lhes alterações, de modo que, como refere Paula Morão, “assim se define a passagem do diário ao romance”⁸⁹. (Morão, 1988: 122) Desconhecemos a amplitude das suas modificações, mas a organização do texto em capítulos, e não em fragmentos datados, é decerto fruto do seu labor de revisão do texto.

Desta forma, a publicação do diário, bem como a sua divisão em capítulos não datados, parece tornar incerta a sua caracterização genológica:

A primeira observação que podemos apontar é que, na realidade, não se trata propriamente de um diário, visto que não há referência às datas, como seria de esperar neste género literário. Com efeito, Olga Gonçalves não respeita [...] o calendário [...]. Outra característica do diário é o segredo. A partir do momento em que decide transformar os seus cadernos em romance, Sara procura claramente um destinatário. (Besse, 2000: 42-43)

Nesta linha de argumentação, Maria Graciete Besse opta por designar *Sara* como um “romance íntimo” e não como um romance-diário. Preferimos, ainda assim, a segunda designação, uma vez que o critério da datação não é, como repetidamente temos insistido, imprescindível à conformação do subgénero⁹⁰ e porque a publicação

⁸⁹ Segundo Paula Morão, a incursão de Olga Gonçalves no território da literatura juvenil não é inteiramente bem sucedida, na medida em que o texto apresenta várias fragilidades, como um desequilíbrio evidente no plano da escrita, com recurso (por vezes, exagerado) ao calão e à gíria. Numa tentativa de se evidenciar uma personagem livre e sem preconceitos, Sara não deixa de formular, porém, alguns juízos de valor, propagando tabus de vigência imemorial. Assim, apesar de Paula Morão destacar o desfecho do romance-diário, sobretudo a autoanálise a que Sara procede dos seus sentimentos e a sua clara evolução, como o ponto mais positivo do romance, refere também que “isso não chega para o remir das incapacidades várias, a nível da escrita e das próprias ideias, que demonstra na intenção implícita de fazer um retrato convincente da juventude urbana dos anos 80.” (Morão, 1988: 123)

⁹⁰ Segundo Trevor Field, apesar de a menção da data ser um aspeto recorrente, não é prerrogativa obrigatória do género: “Although dates are very frequently used in such accounts, and represent the most obvious mimetic device of all, they are not in fact a necessary condition of the diary novel.” (Field, 1989: 7)

Este é um aspeto importante a reter, uma vez que pode conduzir a alguns equívocos. Nem todos os diários fazem anteceder de datação os fragmentos, optando, por exemplo, pela sua numeração. Por outro lado, a datação não é exclusiva deste género, sendo também presença habitual, por exemplo, no género epistolar. Olga Gonçalves publicou, aliás, duas outras obras que são, de facto, reminiscências do diário, chegando, por vezes, a serem consideradas como tal: “Se considerarmos o diário de ficção como uma narrativa destinada a publicação, escrita na primeira pessoa do singular em forma de diário, onde fragmentariamente se regista um tempo presente a decorrer e sobre ele se reflete, então teremos que incluir neste género três das obras em prosa de Olga Gonçalves: *A Floresta em Bremerhaven*, 1975, *Este Verão o Emigrante Lâ-Bas*, 1978 e *Sara*, 1986”. (Silva-Brummel, 2000: 187)

intencional de diários tem sido prática corrente, a ponto de o diálogo entre o diarista e o seu leitor ter já sido apontado como uma das marcas distintivas do género diarístico moderno. (Boerner, 1978: 220). Além disso, apesar das anunciadas alterações introduzidas por Sara no manuscrito, este conserva ainda marcas da escrita diarística original: uso de um registo descuidado e espontâneo (com recurso ocasional ao calão), informações pontuais sobre o local de escrita e até episódios suspensos por interrupções externas (como a hora do lanche), alusão a episódios banais do quotidiano, etc.

A diarista vai registando as suas conquistas e a resolução dos seus conflitos íntimos, apresentando-os como decorrentes de um processo natural de maturação. Uma destas etapas consiste na superação do conflito de gerações, bem vincado no romance *Mandei-lhe uma Boca*, aprendendo a aceitar a diferença e emancipando-se em relação ao código comportamental e ético preceituado pela família e pelo meio de origem. Uma segunda etapa deste processo relaciona-se com a libertação de uma relação insatisfatória com Guilherme, cuja mentalidade machista e preconceituosa a desgosta. Será, portanto, a mulher, convencionalmente encarada como elemento passivo da relação, a pôr fim a um compromisso estável. Durante este processo, Sara reflete sobre o seu futuro como estudante finalista de Filosofia, o seu papel na sociedade e outras questões socialmente candentes ao tempo, como a infidelidade, a homossexualidade, o aborto, as drogas, entre outros. Depois de exorcizar os seus “fantasmas” interiores, conclui a construção da sua identidade e a justa perceção de si própria e dos seus desejos, condição necessária para a etapa final – uma relação satisfatória e altruísta com o Outro, aqui corporizado em Diogo. O diário acompanha Sara durante toda esta trajetória maturacional, documentando a educação sentimental da protagonista. Num dos capítulos iniciais, Sara esclarece a data de início do registo e o valor que lhe atribui:

Escrevo.

Escrevo um diário desde que entrei para a faculdade.

Ainda que Fernanda Silva-Brummel distinga as duas primeiras obras referidas de *Sara*, pela inclinação intimista patente nesta última, não as consideraremos como romances-diário, devido ao projeto anunciado, em ambas, de recolher elementos para um estudo, de contornos quase sociológicos, sobre a emigração. De facto, apesar da datação comum ao género diarístico, Maria Graciete Besse considera-os uma espécie de “roteiros”: “Escrito sob a forma de roteiro, o romance oscila ao sabor de uma deambulação que ocupa quinze dias de férias. [...] no entanto, não se trata de um diário íntimo, apesar de encontrarmos o respeito pelo calendário, típico deste género literário, como indica Blanchot, uma vez que o objectivo da obra não é a análise da intimidade da narradora, mas antes uma hábil construção das mundividências dos emigrantes regressados há pouco tempo da Alemanha.” (Besse, 2000: 17) Apesar de estas palavras aludirem ao romance *A Floresta em Bremerhaven*, o projeto ficcional de *Este Verão o Emigrante Lâ-Bas* é muito semelhante.

No Baú foi aumentando o volume dos cadernos, e porque ninguém alguma vez os leu, tudo sobre mim é vago. As pessoas aproximam-se, tacteiam, mas eu estou para cá da porta. Não sei se faço o estilo, se me falta, se algum dia estarei na posse dele.

Muitas vezes, as palavras surgem com o seu corpo necessário, o seu papel específico, algumas repetições, o pensamento cru, das imagens. Esquadrinho a mente em seu poder oculto, dou-me conta de que escrever é perigoso. Delicado e perigoso. Mas ímpar. Fantasiosa ou não, agrada-me o comando deste labor, que por pedras escorregadias me comanda, em cada página assentando uma sombra descomunal do seu próprio mecanismo. Então dói-me, e sigo-a. Não por disciplina, e tão-somente por gosto: o mesmo que sinto ao pôr tudo em questão. (Gonçalves, 1986: 16)

De facto, neste processo dialético de demanda identitária, Sara reconhece o valor da escrita diarística como instrumento crucial para a sua autodescoberta e equilíbrio interior:

Até para me compreender, frente ao que me vai chegando de mim própria no rasto do que escrevo. Por que o que escrevo desintegra as minhas tensões, sitia a desordem, solta e separa as notas graves. Se os relatos dão ênfase ao quotidiano, observar e reflectir revalorizam as cores que ficaram de pé, e que podem fazer-nos chegar ao nosso possível, ao nosso impossível, ao que não sabemos que somos.

Tem sempre acontecido perante a folha branca a grande descoberta. Na folha branca não me traio nem sou traída. Nela aprendo que somos todos ar livre e calabouço, e que vivemos em tribos. (*ibidem*: 152)

É em conversa com Riva, a habitual interlocutora, que Sara revela o seu projeto de publicar o diário. Com tal objetivo em mente, sublinha que fará anteceder a sua publicação de um trabalho de revisão:

Porque lhe contei o meu projecto: rever os diários que escrevo há mais de quatro anos; seleccionar textos de forma a construir um romance, fazendo as alterações necessárias para a sequência; trabalhar mais o diálogo; ou mesmo introduzir mais diálogos; decidir quanto ao número de capítulos. E achar um final para o livro, acrescentei dando aos ombros em sinal do que poderíamos classificar de desânimo. (*ibidem*: 201)

Este projeto de metamorfosear o diário em romance implica, necessariamente, pôr-lhe um ponto final. É comum, como dissemos, os adolescentes escreverem diários, mas nem todos se prolongam durante a idade adulta. Sara, apesar de ter encetado este projeto numa fase já tardia – a entrada para a faculdade –, faz coincidir o seu termo com

o fim deste período da sua vida – o fim do curso. Visto não ser este o final que ambiciona, Riva propõe-lhe uma alternativa:

‘Um final para o romance que, se quiseses, já não será a tua biografia...’ Ouvi bem. Que se quiser já não será a minha biografia. Que me permitirá mexer, jogar com as imagens. Mas assusta-me. Assusta-me um pouco a operação em que estarei envolvida, ainda que livre para inventar um fim que se ajuste ou não ao meu desejo.

‘De qualquer maneira, ficarás sempre nele inscrita.’ (*ibidem*: 201)

Este fragmento torna o desfecho, na sua semântica inconclusiva, muito mais desafiante, na medida em que o leitor não chega a perceber se os dois últimos capítulos, escritos no mesmo estilo de todos os anteriores, integram o diário que se crê de Sara ou constituem antes o desenlace romanesco que procurou dar-lhe. Para explicar o fim da relação de Diogo com a suposta namorada, Sara diz que é “hora de voltar a câmara para um tempo mais adiante, de contar também em *flash-back*, de transpor o limiar de grutas que não constam nos cadernos tirados do baú.” (*ibidem*: 205). Sara conta, então, como estão felizes juntos e revela os seus projetos de vida em comum.

Esta sobreposição de diferentes hipóteses ficcionais constitui um traço verdadeiramente original do modo de narrar de Olga Gonçalves:

[...] nos romances de Olga Gonçalves, a experiência da palavra confunde-se geralmente com a experiência da vida. No entanto, a textualização do real funciona quase sempre como um espaço de ambiguidades, pela confusão que se estabelece voluntariamente entre a ficção e a realidade. (Besse, 1999: 9)

Assim, Olga Gonçalves, através da estrutura do romance-diário, investe os conflitos de Sara de um alcance paradigmático e transindividual, sinalizando, por seu intermédio, os dilemas de uma geração e a crise identitária de um país à deriva, filtrados pela subjetividade libertária, e mesmo insurreta, desta jovem:

Consequentemente o diário de ficção na obra de Olga Gonçalves [...] transforma-se no diário da consciencialização do leitor para a realidade. Em última análise, ele é também o diário de um certo tempo português, um tempo de crise e de ruptura: as três últimas décadas do século XX. (Silva-Brummel, 2002: 194)

Como esperamos ter demonstrado, o diário ficcional e, sobretudo, o romance-diário, desde a sua génese em Portugal, no final do século XIX, até às suas plurais modulações contemporâneas, têm sido presenças assíduas no campo literário português.

Os vários exemplos aqui recenseados pretenderam-se, sobretudo, expressivos da latitude ideotemática e técnico-compositiva do subgênero, bem como do seu fecundo proteísmo. As múltiplas concretizações originais de que tem sido objeto, a incessante renovação estilística e processual que tem evidenciado, aliadas a uma capacidade de permanente adaptação a novos públicos, linguagens e mundivisões, permitem preludiar uma promissora trajetória literária ainda por cumprir. Será, previsivelmente, por via da exploração intensiva de um amplo repertório de estratégias de representação ficcional – da refuncionalização do aparato paratextual à criação de ficções editoriais, da rendibilização da semântica espacial do texto à indeterminação plurivocal – que o romance-diário poderá ainda garantir o seu devir.

Esta proposta de mapeamento cronológico da ficção diarística – e, especialmente, do romance-diário – em Portugal, permitindo elencar os seus gestos processuais e dar conta das suas capacidades de reconfiguração genológica, esclarecerá o caminho que nos propomos, em seguida, percorrer: a análise da produtividade semântica e técnico-narrativa do diarismo em cinco narrativas portuguesas contemporâneas. É, portanto, do diário na mesa de trabalho do romancista que agora nos ocupamos.

3. SEM TETO, ENTRE RUÍNAS: O DIÁRIO NA FICÇÃO DE AUGUSTO ABELAIRA

Mas o que mais me apaixona nos carteiristas é que algo existe neles que os aproxima dos escritores. Vejamos: o carteirista rouba carteiras, não é? O escritor também rouba alguma coisa. Que coisa? Palavras.

(Abelaira, 1995: 45)

Augusto Abelaira foi um dos autores que trilharam os caminhos do romance-diário no campo literário português, constituindo a narrativa de *Bolor* um dos exemplos mais notáveis e estimulantes do subgênero, tendo em vista a sua inaugurante originalidade.

A obra abelairiana é, sobretudo, marcada por uma amarga consciência da desagregação do universo social e da falência das suas estruturas, da impotência do homem perante o fluir do Tempo e por um disfórico ceticismo em face do (im)poder da linguagem como meio de comunicação e como dispositivo de representação do real. No entanto, as suas reflexões em torno desta última questão são talvez o traço distintivo mais peculiar da sua obra. O comentário reproduzido em epígrafe foi colhido numa crónica publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* e reflete exatamente a preocupação do autor com o valor da linguagem e a natureza convencional das palavras, impregnadas de um sentido que lhes foi atribuído pelo tempo e pelo consenso comunitário, que o indivíduo utiliza e reutiliza sem, no entanto, conseguir dizer-se plenamente. Para o criador literário, o drama acentua-se, na medida em que se apropria continuamente do mesmo material verbal, embora persiga o desejo de atingir uma obra única e singular, onde possa refletir, não apenas a si próprio, mas o seu leitor, para que a comunicação se efetive:

Explico-me: o escritor procura, no seu desafio aos leitores, roubar as palavras que eles conhecem mas não sabem utilizar para descrever certas situações, e a única diferença (alguma diferença existe) está em que o escritor, depois de roubar as palavras, devolve-

as. O que me faz admirar Dostoievski ou Sterne não será essa sensação de que eles me roubaram, de que roubaram palavras que eu guardava na carteira da minha memória, mas palavras que eu não soubera utilizar para pôr cobro à confusão dos meus sentimentos? Enfim, outra teoria arbitrária. (Abelaira, 1995: 45)

Assim sendo, esta “teoria arbitrária” da contínua apropriação da linguagem por parte do escritor para comunicar com o leitor impulsiona Abelaira à escrita e reescrita como que de um só livro⁹¹, uma única obra, que satisfaça a sua demanda:

Escrevo sempre o mesmo, porque querendo eu dizer alguma coisa que não sei o que seja, quando chego à página 300 nunca cheguei a dizer e sinto que não a disse. Nessa altura, volto atrás e recomeço um outro livro para ver se consigo dizer essa mesma coisa mas de outra maneira, visto que a primeira maneira não serviu. (Abelaira, 2000: s.p)

De facto, a obra abelairiana apresenta uma reiteração de temas e motivos, de formas e personagens, que são justificados por esta busca incessante do *livro* desejado, apesar dos vários romances publicados:

Cada um dos outros livros, a dentro das duas famílias, é uma maneira diferente de dizer a mesma coisa. Digo o mesmo, de forma diferente. Escrevo novos livros por chegar à conclusão de não ter encontrado a forma adequada para dizer o que pretendia. (Vasconcelos, 1990: 8)

Abelaira admitiu, ainda assim, ter escrito dois romances que materializaram esta pesquisa da expressão justa, aproximando-se do livro que tanto procurou:

Há, de facto, os autores que contam uma história, uma história exterior, digamos, que escrevem provavelmente numerosos livros, e há autores, como é o meu caso, que se contam a si próprios, mesmo que não contem os **incidentes** da sua vida, que escrevem fundamentalmente um só livro. Isto poderá parecer uma contradição, porque eu já escrevi treze livros, mas é assim... Ou melhor: no fundo estou convencido que apenas escrevi dois livros, lidos os quais os leitores poderiam prescindir de todos os outros. São eles **Bolor**, e **O Bosque Harmonioso**. (*ibidem*)

Como o próprio autor referiu, *Bolor* e *O Bosque Harmonioso* detêm um lugar à parte no seu projeto romanesco. Apesar de ambos serem romances relativamente breves,

⁹¹ Este móbil da busca incessante do *livro* idealizado singulariza, segundo José Carlos Vasconcelos, Augusto Abelaira entre os autores do seu tempo:

“Escritor dos mais originais e importantes revelados desde o final da década de 50, de uma inteligência e ironia – e auto-ironia – fantásticas, de uma verdadeira maestria no domínio do tempo narrativo, no sucessivo e *interrogativo* aprofundamento da substância desse sempre o mesmo e novo livro que perseguia, uma espécie de *o livro* que sabia impossível.” (Vasconcelos, 2003:7)

quando comparados com outros do autor, destacam-se, de facto, no conjunto da sua obra pela estrutura inovadora, pelo estilo incomparável, por abalar a própria convenção literária, tanto questionando os próprios fundamentos da linguagem e os protocolos do género, como por fazer aluir o universo de segurança do leitor, enquanto recetor frutivo da obra literária entendida como volátil bem de consumo. É sintomático que Abelaira tenha, em ambas as obras, privilegiado a estrutura do romance-diário. Para além disso, em quase todos os seus romances, e mesmo no único livro de contos que publicou, existem referências e reflexões dispersas acerca da escrita diarística, o que é revelador da predileção quase obsessiva do autor por este registo da escrita intimista, ainda que, na maioria dos casos, a sua recuperação ficcional vise pôr a descoberto as suas limitações. Assim sendo, começaremos por esclarecer a importância do diário em Augusto Abelaira, enquanto modo de escrita, antes de nos determos no exercício de *close reading* de *Bolor*, o objeto de estudo deste capítulo.

3.1. ESCREVER A DÚVIDA: PARA UMA POÉTICA ABELAIRIANA DO DIARISMO

Em grande parte da obra romanesca de Abelaira, pontifica o protagonista que se assume na primeira pessoa e que, muitas vezes, se dedica à escrita, deseja publicar um romance ou uma outra obra, e usa como ponto de partida as suas vivências e as suas memórias. Em alguns casos, o narrador assume-se como diarista, mas são também habituais, neste coeso universo romanesco, personagens secundárias que escrevem ou mantêm diários íntimos. No entanto, a leitura do conjunto da obra ficcional de Abelaira⁹² demonstra claramente a sua insistência no motivo da escrita diarística, na

⁹² Escassas são as obras de Augusto Abelaira que não incluem qualquer referência ou alusão ao diário íntimo, mas podemos enumerar os exemplos de *A Cidade das Flores* (1959), *Os Desertores* (1960), *Sem Tecto Entre Ruínas* (1978) e *Nem Só Mas Também* (obra póstuma de 2004). É de referir, no entanto, que em *O Triunfo da Morte* (1981), apenas uma só vez se usa a expressão “diário íntimo” e entre parêntesis, num comentário marginal do narrador. No entanto, devido ao seu hibridismo genológico e à sua originalidade, a obra merecia aqui alguma atenção, mesmo que lateral, já que apresenta elementos comuns quer ao diário, quer ao subgénero memorialístico. Em primeiro lugar, é de referir a sua estrutura fragmentária numerada – contém cento e nove fragmentos, numerados de 2 a 110 (o primeiro é omitido e essa omissão é justificada no final pelo editor). Esta numeração dos fragmentos muito se assemelha à datação diarística que, consabidamente, pode ser substituída por outras fórmulas, como a numeração ou o recurso a simples espaçamentos ou a símbolos gráficos. O suposto autor dos fragmentos assume que, apesar de ter em vista a sua publicação, o que presentemente escreve constitui apenas um esboço, notas para um possível livro, mas que não passam de uma conversa consigo mesmo, tal como o diário, muitas vezes, serve de tubo de ensaio para obras a publicar:

exploração das suas motivações e propósitos. Por vezes, são apenas referências laterais ou circunstanciais alusões ao diário sem grande relevância, mas que, não obstante, sinalizam a presença quase obsessiva do diário íntimo no universo ficcional abelairiano. Por exemplo, em *Enseada Amena* (1966), embora não se mencione propriamente a escrita de um diário íntimo, encontramos uma breve passagem que parece preludir a sua escrita:

Antes de entrar em casa, e passando por uma papelaria, Ana Isa comprou um caderno de capa de oleado. Depois, escreveu a meio da primeira página, com letra desenhada: Ana Isa e Osório.

Na segunda página começa: “Aqui estou a escrever, Amândio, sem a certeza de vir a mostrar-te este caderno. Mas, quem sabe? Mesmo sem essa coragem talvez um dia ele vá parar às tuas mãos. Quem sabe até qual poderá ser a conclusão desta história com o Osório? Talvez decidamos viver juntos, porque não?”

E, no entanto, não falámos ainda em nada – isso é somente o futuro, um futuro possível, pois não sei bem quais as intenções do Osório, não sei sequer quais as minhas intenções.” (Abelaira, 1997: 44)

Assim, Ana Isa decide comprar um caderno, não um caderno qualquer, para uso corrente, mas um “de capa de oleado”, resistente ao uso regular da escrita quotidiana, e possivelmente de maiores dimensões (em pequenos blocos ou cadernos com função

“E ao esboçar estas linhas não ignoro que virei logo a substituí-las por outras, caso o livro seja impresso, elas destinam-se somente a ensaiar a mão, já antes o disse. Uma forma de adquirir balanço. Os andaimos necessários para escrever, não para a leitura. Afinal, se não me engano, quem compõe um livro destina-o sempre aos leitores (de contrário tratar-se-á de um diário íntimo), mas antes de completá-lo vai conversando consigo próprio – e quem sabe se não se explicará assim, às vezes, o fracasso?” (Abelaira, 1981a: 3)

Apesar de muitos fragmentos se aproximarem da tonalidade evocativa das memórias e do arranjo textual que pressupõem, encontramos também a escrita do *hic et nunc*, para além de vários motivos recorrentes na ficção diarística, como a justificação e a motivação da escrita. No entanto, ao longo do texto, a vontade de aproximar este livro do fim último – a publicação – catalisa a idealização de um leitor, que passará a ser um *tu*, um interlocutor, constantemente evocado na obra:

“De facto, para quem escrevo? Para mim, de modo a pôr em ordem as ideias? Certamente não (ou não apenas). A prová-lo, a minha procura de um equilíbrio estético, já antes o disse. Dirijo-me pois ao público situado num futuro longínquo [...]. E no entanto, como direi?, vou sentindo o bafo dele, estabelecendo uma certa intimidade, adivinhando as perguntas e escrevendo de acordo com elas, procurando responder-lhes. Um público cúmplice. [...] E sem saber porquê, começo a tratá-lo por tu, imagino-o sob a forma de uma mulher extremamente formosa, de colectivo transformou-se em individual. Não vejo ainda as feições dela e, no entanto... Sim, começo a imaginar como quererá essa formosa mulher imaginar-me e isso interfere comigo, interfere com este próprio texto, tira-lhe talvez uma certa espontaneidade.” (*ibidem*: 35)

Tal como acontece em *Bolor* com a enigmática página 115, só sensivelmente a meio, no fragmento 55, o autor desoculta algumas das convenções do seu “jogo”, que serão complementadas no final na “Nota do Responsável desta edição”, mas, na verdade, o mistério apenas se adensa e nunca se dissipa, apelando à mobilização detetivesca do leitor. Esta nota também aproxima a obra do romance-diário, na medida em que surge a figura do editor fictício, que justifica o seu acesso ao manuscrito (neste caso, aliás, às “cassettes” que continham a leitura do manuscrito). Assim se explica a deliberada complicação genológica do texto que, apesar de não incluir referências explícitas ao diário, apresenta alguns pontos de contacto com o género.

exclusivamente utilitária não é usado este tipo de material que, naturalmente, onera o objeto), pormenor recorrente na tópica que subjaz ao registo. Além disso, o caderno tem por objetivo inscrever uma relação “proibida” entre Ana Isa e Osório, ambos casados, e, como tal, Ana Isa parece desejar confidenciar ao caderno o devir desta relação interdita. O caderno novo representa, assim, uma etapa inaugurante, uma nova relação e, tal como acontecerá em *Bolor*, as páginas em branco figuram o futuro imprevisto, o fluir do tempo, a incógnita do curso da sua história amorosa. Ana Isa duvida também da sua “coragem” para mostrar este caderno, acentuando o seu carácter secreto e íntimo. Assim, este excerto, aparentemente destituído de implicações textuais significantes, parece indiciar a escrita intimista de um diário, revestindo um valor acrescido, quando inserido no conjunto da obra romanesca abelairiana, na medida em que ratifica o valor do diário como modelo instituinte da ficção para o autor.

Também em *O Único Animal que?* (1985), encontramos um diário íntimo que serve para desvendar um segredo e resolver um enigma, pois vem lançar luz sobre o desejo e atração incontrolláveis de Sara, filha do professor Garden, pelo protagonista, um macaco hominizado. O diário é encontrado num “baú” (Abelaira, 1986: 137), junto com outros papéis importantes, convergindo naturalmente no seu secretismo, aproximando-o de um tesouro a ser preservado da curiosidade alheia. No entanto, o diário do professor Garden é, em si mesmo, enigmático, como se o diarista temesse a sua violação. O diário, “um diário íntimo com numerosas folhas arrancadas” (*ibidem*: 137), de onde constariam alguns tentames poéticos do professor, não contém o segredo explicitamente formulado, mas ele pode ser inferido, como se o professor Garden tivesse pudor de se confessar a si próprio ou temesse a indiscrição de alguém que ilicitamente desejasse aceder ao seu diário:

O diário referia-se várias vezes a um “amor pecaminoso”. Não imagino bem o professor exprimir-se nesta linguagem, mas a letra era dele e bem dele. Ora, amor pecaminoso...

[...] Concretamente: um “amor pecaminoso” durante a expedição antropológica do casal Leakey ao Tanganica, em busca do primeiro homem. E como duvidar? Ousadamente, concluí: Garden amara uma macaca, dormira com ela, tivera uma filha. A seguir... Abandonara a mãe, levando consigo a Sarah. (*ibidem*: 138)

No entanto, o motivo diarístico comparece com mais consistente elaboração e representatividade em outras obras, permitindo deduzir o ascendente temático-estilístico do género sobre o autor. Um exemplo disso mesmo surge em *As Boas Intenções* (1963), onde Alexandre, pai de Maria Brenda, fisicamente incapacitado e profundamente

desgostoso da sua condição, é incentivado pelo padre António Navas a escrever para ocupar o seu tempo e reconquistar o seu amor-próprio, recuperando “as pernas que lhe faltam” (Abelaira, 1971: 73). Assim, Alexandre retoma a escrita de “um caderno já começado”, um diário esquecido e agora recomeçado:

Com esse objectivo põe sobre os joelhos um livro a servir de mesa e sobre o livro um caderno já começado. Escreve: “Quantas foram exactamente as ideias que instilei no espírito de Maria Brenda, aquelas de que sou responsável, aquelas que são minhas? E quais as que não me pertencem, as que se apossaram dela contra os meus desejos e a minha pedagogia, as que eu teria evitado se pudesse?” (*ibidem*: 73)

Esta reflexão acerca da educação da filha, cujo ativismo político contrasta com a inércia (forçada ou talvez não) do pai, repete-se no diário *ipsis verbis* (*ibidem*: 85) algumas páginas volvidas, demonstrando o seu carácter autorreflexivo, em registo de balanço acerca da sua tarefa e responsabilidade paterna⁹³, agora que a filha se assume como adulta e independente da sua tutela.

No entanto, o diário de Alexandre contém também comentários sobre o seu casamento com Maria Carlota. A este propósito, refere-se que Alexandre relê o que escrevera dois anos antes (talvez porque tenha decidido ler o diário desde o início, ou, antes, porque esse tenha sido o momento em que terá descontinuado o diário e tenha relido as últimas passagens?), em particular uma conversa que manteve com o amigo e padre António Navas, em que este lhe confessa “ter enganado um amigo ao amar-lhe a esposa.” (*ibidem*: 159) Esta conversa – idêntica à que Humberto de *Bolor* terá com Aleixo – fez deflagrar, agora à distância de dois anos, obcecantes suspeitas de ter sido ele próprio o marido traído e o amigo enganado. O episódio sugere ao narrador algumas considerações acerca do valor da escrita diarística:

Mas um diário é um modo artificial de conservar as coisas que, de outro modo, talvez sabiamente, a memória esqueceria, coisas que, no momento próprio, não chegaram a ter grande importância, foram escritas por disciplina, pois nada mais havia nesse dia a dizer. O tempo vai passando, elas ficam ali, levedam, crescem, mudam de sabor e de significado. De repente, quando lidas de novo, tornam-se importantes – elas que se não tivessem sido escritas estariam mortas. Tão importantes que Alexandre pensará: “O marido sou eu, o marido enganado sou eu.” (*ibidem*: 160)

⁹³ “Ensinei-lhe o valor da generosidade. Mas quais os meus gestos generosos? Certa vez ela deu à filha da porteira uma boneca caríssima. Repreendi-a. Contrafeito, mas repreendi-a. E assim, sob a aparência das grandes palavras, aconselhei-a sempre a acomodar-se aos costumes do tempo. Mas não é característico dos costumes do tempo essa acomodação sob a capa das grandes palavras?” (Abelaira, 1975: 86-87)

Assim, se, por um lado, a escrita diarística é apresentada, neste excerto, como uma confissão ritualizada, um exercício de disciplina para o seu cultor; por outro, este gesto programado não é isento de perigos, na medida em que as palavras, assim congeladas, se degradam e desvirtuam, revelando novos matizes nos momentos registados, alterando-lhes a forma com o auxílio da (difusa) memória, permitindo novas e perturbadoras leituras do passado. Esta desconfiança de Abelaira face à escrita diarística acentua-se quando Maria Carlota lê o diário íntimo do marido, sem a sua permissão, e conjectura sobre a verdade do seu conteúdo:

- Deixaste em cima da secretária um caderno enquanto dormias a sesta... Foi para eu ler?
- Não tinha sido. Mas Alexandre responde:
- Foi...
- Falas do baile em que nos conhecemos. Escreves que me aproximei de ti com um cravo branco na mão e disse: “Porque não me convida para dançar?” Que tu disseste: “Porque gosto de si.” E eu: “Ah, se soubesse como o espreito dia após dia atrás das cortinas...” Etc. Porque escreveste isto?
- Apeteceu-me. Não gostas de recordar o passado?
- Sabes que nada disso se passou assim.
- Foi há tanto tempo, Carlota! Sabemos nós lá se se passou ou não assim!
- Não, não... (*ibidem*: 223-224)

Alexandre admite que a escrita intimista não pode aspirar à fidedignidade, pois é filtrada pela memória e pela própria subjetividade, o que expõe a natureza paradoxal da própria essência do diário, que se assume como uma escrita mais sincera, dado não solicitar um outro leitor que não o próprio diarista. Curiosamente, até neste aspeto o narrador descredibiliza o próprio diário, cujo secretismo foi transgredido pela leitura de Maria Carlota, que, longe de ser accidental, era permitida e conhecida pelo próprio diarista⁹⁴:

- Li o teu diário... Li o que escreveste... Escreveste que não gostavas de mim, escreveste que gostavas de mim. [...]
- Alexandre teve sempre a certeza de que ela folheava o diário e lembra-se agora que escreveu aquelas palavras – as últimas, as do amor que persistia – para mantê-la numa piedosa ilusão. Sim, o amor por Carlota estava morto, mas ela não tinha mais ninguém... (*ibidem*: 200)

⁹⁴ É de notar que, em *Bolor*, também Maria dos Remédios afirma ler e até escrever no diário do marido, Humberto, que igualmente está ciente de que a mulher o lê.

Assim, apesar de o diário constituir motivo marginal nesta obra, as referências que para ele reenviam permitem deduzir a poética abelairiana deste género autobiográfico. O diário é uma modalidade de registo disciplinado que permite reviver o passado e fixar os seus instantes no curso do Tempo, mas é também um ilusório cômputo dos dias, pela inescapável corrupção que a memória impõe aos factos, tornando indestrinçáveis ficção e realidade. Para além desta diluição dos limites entre a experiência e o seu registo, encontramos também a falta de sinceridade no caderno íntimo atribuível à suspeição de que ele seja lido por terceiros.

Quatro Paredes Nuas (1972) é um livro de contos que colige sete narrativas e uma advertência. Curiosamente, o índice contém menção à advertência como “escrita em 1982 e retirada dum diário íntimo descoberto depois da morte do autor” (Abelaira, 1972: 203). Assim, Abelaira demarca-se da figura autoral, quando lhe sentencia a morte anterior a 1982 e quando subverte o próprio tempo cronológico, ao publicar, precisamente em 1972, o texto que seria supostamente descoberto dez anos depois. Desta forma, ao ficcionalizar um autor para este seu livro de contos, Abelaira idealiza um diarista, que mantém o seu diário secreto até ao momento da sua morte, mas que conta com a sua “descoberta”, na medida em que deixa nele averbados projetos de trabalho e uma advertência para ser publicada.

Além disso, no conto “Nem mesmo tu”, a personagem masculina, cujo nome desconhecemos, encontra-se dividida entre a esposa de sempre, com quem se torna difícil comunicar, e o fascínio por uma outra mulher, despertado nos primeiros encontros, quando a rotina ainda não desgastou o diálogo. Em virtude dos seus sentimentos dispersos, ele confessa manter um diário íntimo, como meio de se decifrar a si próprio, descobrindo, porém, a sua ineficácia:

Comecei a escrever um diário para descobrir não sei o quê, esse segredo cujo sentido ignoro, mas nada encontrei, não fiz sequer um único achado importante acerca de mim próprio. [...] E o papel e a caneta só nos respondem com o silêncio, o vazio, são um espelho das aparências e nada mais. As próprias necessidades do estilo atraíam o que queremos dizer. (*ibidem*: 76)

Esta reflexão acerca das limitações da escrita diarística antecipa, no fundo, a subsequente problematização de *Bolor*, onde a tentativa de se conhecer ou apreender o

outro através da escrita é malograda e o diário se resume a um “espelho” ilusório de enganos e desencontros⁹⁵.

No último conto da obra, “Instantâneo”, Manuel João, o protagonista, reflete sobre a importância de um obsessivo e minudente registo diuturno que pudesse, mais tarde, coadjuvar a memória na retenção de todos os pequenos detalhes, que, embora insignificantes no presente, poderiam vir a revelar-se cruciais no curso da vida:

Ter qualquer coisa como um diário de bordo onde escrevesse tudo! Minuto a minuto, segundo a segundo... [...] Às dez horas e cinco minutos e trinta e sete segundos, começara então a chover, espirrei novamente. Aos trinta e oito segundos desdobrei o lenço... Quem sabe se três semanas depois esses pequenos nada não virão a revelar-se de uma extrema importância? A maior parte das coisas esquecemo-las. E se tivéssemos delas um simples apontamento, compreenderíamos... [...] Talvez todo o sentido da minha vida pudesse ser decifrado num espirro, num olhar, algo que se passou muitos anos antes, que esqueci, que nunca mais... (*ibidem*: 176)

No entanto, quando Maria Evelina questiona Manuel João acerca da viabilidade de tal projeto, devido ao tempo que ele tomaria, este reconhece que o diário nunca poderia acolher ou retratar fielmente a vida do sujeito diarístico e que a sua representação temporal é necessariamente reduzida, até porque, para obter os resultados pretendidos, seria igualmente necessário reservar tempo para o ler:

– E, além de anotar tudo, o tempo de ler o diário. Mas como viver, anotar o que se viveu, ler o que se anotou acerca do que se viveu... tanto mais que isso ainda é viver e será preciso, portanto anotar e ler e... E assim por diante. Cada segundo deveria ter três dimensões para que nenhuma delas pudesse destruir as outras... (*ibidem*: 177)

Talvez pelo reconhecimento da impossibilidade de transvasar, na escrita, o tempo e o real, Manuel João deixa este projeto no plano do eventual, daquilo que se intenta fazer, mas que nunca é verdadeiramente objeto de concretização.

Em *Deste Modo ou Daquele* (1990), encontramos nova problematização autorreflexiva do lugar do diário íntimo na ficção romanesca abelairiana, visto o romance eleger como protagonista um Narrador, um biólogo, que se dedicou ao estudo de um diário íntimo descoberto por acaso na sua nova casa:

⁹⁵ Como refere Maria Alzira Seixo, o sujeito abelairiano procura a retenção de uma autoimagem, usando o diário íntimo como percurso, quase sempre votado ao fracasso: “Para que tal imagem se constitua, tenta-se o diário (de si para si) que falha como todo o monólogo na sua exigência premente de um interlocutor [...]; o espelho das aparências simulando o nada, falta o outro para abrir a possibilidade do abismo – e aí se entra na ficção, na invenção da segunda pessoa, que verdadeiramente cria o universo romanesco [...]” (Seixo, 1973: 87-88)

Depois, o anúncio do *Diário de Notícias* resolveu o problema: um sótão acabado de vagar. A morte do inquilino. Um tal António Luís Bastos, veio a saber depois.

Num gavetão por debaixo da mesa de pedra do fogão, um caderno escondido. Folheou-o, leu-o, impressionado por a apaixonada do tal António Luís se chamar Ágata. A sua Ágata que já alguns anos antes sentira o desejo de explorar os vários caminhos? (Abelaira, 1990: 152)

No entanto, este diário, cuidadosamente escondido, coloca um desafio ao Narrador e, por este motivo, o manuscrito passa a constituir o seu objeto de estudo:

Biólogo, a investigar presentemente as abelhas [...], o Narrador tenta conhecer, a partir dum *Diário* íntimo, a vida “verdadeira” do António Luís Bastos, submetendo esse Diário à minúcia microscópica que lhe permitirá distinguir – venham as grandes palavras! – a verdade da falsidade. Ou seja: quando fala a verdade o António Luís? Quando mente? E não haverá, em determinados contextos, verdades que são mentiras e mentiras que são verdades? (*ibidem*: 6)

Abelaira transforma, deste modo, em romance a *vexatio quaestio* que tem ocupado teóricos, críticos e investigadores da escrita biográfica: a da (im)possibilidade da representação do real e da sua (a)ficcionalidade.

As constantes dúvidas que minam a sinceridade ou autenticidade do diário, desde contradições ou inversões de factos ou a deteção de emendas apócrifas no texto, levam o Narrador e Diogo a conjecturar que “este caderno foi inventado” (*ibidem*: 24):

Inventado não significa inteiramente falso. Fictício. Será uma segunda via, corrigida e aumentada pela emoção. Por detrás, existirá o caderno verdadeiro. O *Diário* verdadeiro. – [...] Mais tarde, alguns meses depois do dia da reforma, o António Luís, a partir do *Diário* autêntico escrito dia-a-dia, terá forjado este. Escrito depois de certos acontecimentos, como se tivesse escrito antes. (*ibidem*)

Assim, oscilando entre a possibilidade de ter sido escrita uma segunda versão romanceada do diário íntimo ou uma *Lettera Amatoria*, ou simplesmente aceitar o diário como sendo genuíno, o leitor vai acompanhando as desconfianças do Narrador, interpretando os mais leves indícios de simulação, como notas marginais apagadas, mudança de tinta de caneta, o uso de lápis, etc. Ainda que António Luís Bastos insista num aparato apresentativo credibilizador do seu diário, como o facto de o esconder ou de nele arquivar outro tipo de documentos⁹⁶, as suspeitas nunca se dissipam, como aliás

⁹⁶ Guardar documentos ou bilhetes de cinema constitui um gesto que corrobora a verosimilhança do diário íntimo: “o Narrador lembrou-se de que entre os papéis soltos, guardados pelo António Luís sem critério justificável entre as páginas do caderno (alguns importantes, outros menos – e até bilhetes de cinema, dois deles a par, uma cautela) de lotaria, quem sabe se ironicamente premiada, etc.” (Abelaira, 1996: 58)

é recorrente nos romances de Abelaira, quando se trata de tematizar a escrita do diário íntimo.

Em *Outrora Agora* (1996), o autor expende também algumas reflexões em torno da escrita diarística, no decurso de uma conversa entre Jerónimo, o protagonista, e Cristina. A questão da escrita do diário íntimo emerge, porque Jerónimo surpreende Cristina a escrever num caderno, interrogando-a:

– O diário íntimo? – diz o Jerónimo. [...] Avançando vagarosamente para dar tempo à Cristina de fechar o caderno, como gostaria que ela fizesse se fosse ele a ser apanhado com a caneta na mão.[...]

– O rol da mercearia – contesta a Cristina, fechando o caderno (o diário, portanto?). [...]

– O rol da mercearia é diferente, um livrinho com capa de cartão, lombada e cantos forrados de pano... [...] Não sinta vergonha... – Irónico: – A Cristina tinha o ar de quem escreve o diário, para quê negar? – Diário que escondes do teu marido. (Abelaira, 1996: 160)

Neste diálogo, são detetáveis elementos relevantes para a constituição de uma poética do diário íntimo na ficção abelairiana. Por um lado, Jerónimo desconfia que Cristina está a escrever num diário porque ela tinha “o ar de quem escreve o diário”, como se o diarista adotasse uma expressão facial diferente de quem faz uma lista de compras, porventura de mistério ou de desconfiança, pela necessidade de proteger o seu caderno da curiosidade alheia. No entanto, Jerónimo demonstra respeito pela privacidade da interlocutora, uma vez que lhe dá tempo para esconder o que escreve em segurança, sem a questionar acerca do seu conteúdo específico, limitando-se a interpretá-la por meio de conjecturas.

Por outro lado, Jerónimo também depreende que se trataria de um diário, em virtude da aparência material do próprio caderno, como se este não pudesse ser um caderno vulgar, pormenor que tem sido reiteradamente encontrado na ficção diarística já analisada – o objeto-diário distingue-se pela sua elegância e qualidade. No decurso do seu desenvolvimento, este diálogo sobre a escrita diarística apresenta outros aspetos de evidente incidência autorreflexiva, designadamente no que diz respeito à motivação da própria escrita:

– Quando miúda, tive um diário. [...]

– Teve, já não tem? [...]

– Os meus pais não me educaram religiosamente, mas a minha maior amiga era muito católica, católica sincera, e falava com entusiasmo da confissão. [...] A coragem de dizer tudo. Não ao padre, a Deus, um Deus já sabedor de tudo, ao contrário do padre. E aí estava o desafio. Sempre com um caderninho no bolso para apontar as faltas, no próprio momento. Não dar a Deus o prazer de apanhá-la numa omissão, apanhá-lo de surpresa, quase à falsa fé. (*ibidem*: 160- 161)

De facto, como oportunamente se salientou na primeira parte deste trabalho⁹⁷, a linhagem do diário íntimo entronca no cristianismo e na prática da confissão religiosa, correspondendo ao desejo de fazer um balanço de pecados e virtudes, um exame moral interior, à semelhança do que a amiga de Cristina também deseja e encorajará Cristina a adotar:

– Nasceu-me também a ideia do diário, registar todas as minhas fraquezas.
– Os pecados? Apenas os pecados, não as virtudes?
– Não sei se lhes chamava pecados. As fraquezas.
– Mas escrevia para Deus?
– Não sei, não havia em minha casa ambiente para Deus. Direi que o inventara, fiz desse Deus inventado o interlocutor de que necessitava, mas isto são ideias posteriores. Fazendo tudo para Ele não ter a oportunidade de me apanhar num esquecimento. Perceba: eu não sabia se Deus existe. Mas, se existisse, não lhe dava a oportunidade de saber mais de mim do que eu própria. Não permitir que dissesse, envergonhando-me: “Esqueceste-te de me confessar esta falta...” Poderia mesmo desafiá-lo: “Vês esta falta que te passou despercebida?” Admitia que Ele às vezes se distraísse. Apanhá-lo em falso, tornou-se para mim uma obsessão. (*ibidem*: 161-162)

Enquanto que, durante séculos, a confissão se traduzia num ato de devoção a Deus, Cristina reconhece no diário um desafio a uma entidade divina, relativamente a cuja existência ela exprime dúvidas. A existir, recusa conceder-lhe a omnisciência, pelo menos no que se refere a ela, adiantando-se-Lhe por tentar, no seu caderno amigo, conhecer-se a si própria, tomando consciência das suas “fraquezas”.

Cristina pondera também alguns pormenores relativos à questão da sinceridade da confissão diarística, esclarecendo ainda os motivos que a levaram a desistir do seu diário:

– Não tinha medo que lessem o caderno? Não digo Deus, os seus pais.

⁹⁷ Vide *supra*, p.16.

– Souberam do diário e deram-me um cofrezinho com segredo. Bonito, não é? [...] O primeiro. Andei vários dias sem coragem de escrever. Depois, alinhabei qualquer coisa como isto: “O João felicitou-me por eu ter Bom no exercício escrito.” Não havia exercício escrito, era uma cifra. [...]

– Escrevia para saber mais tarde a data do primeiro beijo, não para Deus.

– Deus, penso hoje, era o Outro.

– O Outro? [...]

– O diário é o Outro, o meu fiel secretário, como lhe poderia ter chamado o Camões. Mesmo assim, custou-me tanto a escrever aquilo que nunca mais deixei o João beijar-me. Para não ter de escrever outra vez, mesmo que disfarçadamente. [...] Acabei por desistir do diário. (*ibidem*: 162-163)

Uma vez mais, neste passo é recuperado o motivo do segredo e da inviolabilidade do diário, que encontra a sua tradução no esconderijo escolhido – cofre com segredo – ou, mais radicalmente, na escrita codificada para o caso de alguém – os pais ou outros – devassar, em *voyeurismo* ilícito, a intimidade do confitente. Aliás, o próprio Jerónimo confessa ter escrito também um diário na juventude, mas admite que “não escrevia tudo”, uma vez que os pais não lhe tinham dado um “cofrezinho” (*ibidem*: 165).

No entanto, o próprio diário, ao assumir o rosto personalizado de confessor, acaba por materializar-se em forma humana. Como tal, não se trata apenas do receio de ser lido por terceiros, como também do pudor e do medo de confessar-se ao próprio “fiel secretário”, convertido em testemunha ou severo juiz das faltas cometidas. Este episódio do primeiro beijo, bem como um outro que Cristina contará a Jerónimo⁹⁸, explicam a interrupção do projeto diarístico, em virtude do horror aos “arqueólogos familiares”, que o poderiam investigar, caso a diarista morresse “sem ter tido tempo de destruir o diário”. (*ibidem*: 164)

Esta sistemática sondagem autorreflexiva do género culmina com a experimentação ficcional da estrutura do romance-diário, fórmula que mimetiza a própria estrutura diarística e enxerta no espaço de enunciação romanesca a sua constelação de temas e motivos recorrentes. Porém, Abelaira expande a liberdade formal e temática que o subgénero disponibiliza, potenciando os seus efeitos disruptivos e fraturantes em romances como *Bolor* e *O Bosque Harmonioso*.

⁹⁸ Um segundo episódio na vida de Cristina, relativo a uma experiência erótica com a amiga, conduzirá ao abandono definitivo da escrita diarística (*ibidem*: 164), embora ela seja surpreendida por Jerónimo a escrever o que ele suspeita ser um diário, subsistindo assim a dúvida.

O Bosque Harmonioso (1982) é, como já foi salientado, para Abelaira, uma obra singular, a par de *Bolor*, no contexto do seu trabalho romanesco. Tal como *Bolor*, apresenta uma estrutura fragmentária; porém, os fragmentos não são datados, mas numerados, tal como se verifica numa parte considerável dos restantes romances.

Nos primeiros fragmentos, vigora uma alternância entre dois narradores autodiegéticos, mas claramente separados por séculos de distância, identificados em função do contexto diegético, da referência ao rei D. Manuel e do anacronismo onomástico, que contrastam com a intenção de traduzir e adaptar ao português moderno *O Bosque Harmonioso*, uma narrativa quinhentista.

A inversão abrupta e as informações lacunares vão exigindo do leitor uma redobrada atenção, intimado a coligir as pistas de leitura fornecidas pelo autor. Assim, a partir da sucessão dos primeiros dez fragmentos, o leitor perceberá que alguns destes pertencem a um investigador que se dedica à tradução do latim de dois manuscritos: o primeiro, *O Bosque Harmonioso*, de Cristóvão Borralho, possivelmente do século XVI, e o segundo, *Vida Singular de Cristóvão Borralho, Cavaleiro em Humanidades*, de Gaspar Barbosa. Assim, o romance desenvolve uma sintaxe alternante entre fragmentos que correspondem à tradução e reelaboração dos textos originais e outros que são notas e reflexões suscitadas pelo seu trabalho filológico:

O Bosque Harmonioso, de Augusto Abelaira, retoma e complexifica no século XX os artifícios da literatura utópica de More e de Fernão Mendes Pinto. Seu narrador é uma personagem – ser fictício – que simula encontrar e traduzir um manuscrito em que se narram viagens, nas quais se finge trabalhar pela catequese e pela salvação de indígenas, macacos e habitantes da lua. Além de ostensivamente mostrar a fantasia com que se constrói, o romance multiplica os narradores/leitores/apropriadores de textos que, supostamente ingênuos, contam os artifícios utilizados para a “catequese”, revelando ao mesmo tempo as vantagens auferidas pelos “viajantes/catequistas” com a introdução da religiosidade, a qual estabelece diferenças e divisões e torna mais fácil a rapinagem e a apropriação de riquezas. (Duarte, 1995: 860)

No entanto, a partir do décimo fragmento, a intriga complica-se, quando o investigador recorre ao caderno de notas, de uso profissional, para nele inscrever o seu dia-a-dia e verter as suas angústias pessoais:

Apenas por não ter aqui no café outro papel à mão e querer gravar uma data, inscrever um nome nesta árvore todos os dias regada, mas ao abandono de há duas semanas para cá: conheci a Irene. (Abelaira, 1987: 19)

A partir deste momento, surgem inúmeros fragmentos, intercalados com os já referidos, que relatam pequenos episódios do quotidiano do investigador ou apresentam reflexões esparsas acerca de si próprio ou das suas motivações, onde vamos colhendo várias informações de natureza íntima, tal como acontece no romance-diário. A escrita distancia-se, assim, de uma intenção utilitária de indagação científica e metamorfoseia-se em diário íntimo:

Enfim, este caderno vai-se tornando uma manta de retalhos, espécie de caixote do lixo onde despejo tudo – mas isso pouco importa. Ele estimula-me a escrever, a apontar coisas que, de contrário, não apontaria – notas sobre Cristóvão Borralho, mas também diário íntimo. (*ibidem*: 31)

Assim sendo, em *O Bosque Harmonioso*, verifica-se uma temporalidade pancrónica que se dispersa por vários séculos, uma plurivocalidade, por vezes, labiríntica e perspectivas múltiplas e dissonantes, que funcionam como contrapartida da fragmentação ontológica do(s) próprio(s) sujeito(s).

A obra evidencia muitas das características do romance-diário, porque, na verdade, o leitor não acede ao trabalho final do investigador, mas a um registo diuturno onde ele arrola as suas preocupações, as suas perplexidades existenciais, os seus relacionamentos e, a par de tudo isto, também os avanços e recuos do seu trabalho, numa espécie de diário de bordo, roteiro íntimo, mesclado de metaficção historiográfica.⁹⁹

⁹⁹ Uma das curiosidades do romance é a sua afinidade com *Bolor*, patente não só no recurso à sintaxe formalizante do romance-diário, mas também na forma como vai (des)construindo o enredo. Uma vez que este diário é motivado pelo avanço do trabalho de investigação, o qual, por sua vez, é movido pela vontade de afirmação pessoal através da sua publicação, tudo parece ruir, quando surgem dúvidas acerca da autoria, ou mesmo da existência, de Cristóvão Borralho e de Gaspar Barbosa (Abelaira, 1987: 113). Assim, o leitor debate-se com a sua perplexidade e desconfiança, em vez de se entregar a uma fruição segura de uma obra literária, como acontecerá em *Bolor*, quanto à identidade do(s) diarista(s). Além disso, revela também uma evidente suspeição em relação às capacidades semióticas do sistema literário na representação do real:

“O relato de sucessivas apropriações de textos, a sequência de narradores e de leitores, a narração do esforço ingente da personagem para construir um texto sedutor, capaz de dar-lhe significação, são artifícios que *O Bosque Harmonioso* acrescenta à *Utopia* e à *Peregrinação*. Ao apresentar um texto que finge que finge que finge, Abelaira parece desmistificar de forma mais elaborada que nos dois textos anteriores uma outra utopia: aquela que refere a literatura a uma realidade que lhe é exterior e que ela deve representar. Porque *O Bosque Harmonioso* (des)vela para o leitor atento o material com que se constrói: revela a urdidura de seu tecido, o trabalho de sua criação, a importância de sua leitura e do conhecimento cultural para a construção da trama literária. Ao mostrar a frustração de um narrador dominado pelas artimanhas de seu próprio discurso, *O Bosque Harmonioso* destrói o último sustentáculo da utopia de More e de Fernão Mendes Pinto, pois demonstra que a literatura não é capaz de castigar os costumes e renovar as utopias, de forma plena e satisfatória, pois o homem apenas ilusoriamente domina a linguagem, sendo na realidade dominado por ela.” (Duarte, 1995: 860)

Concluído este breve inventário das reflexões sobre o diário íntimo que emergem na produção ficcional de Augusto Abelaira, parece razoável deduzir que, de facto, nela existe uma revisitação transversal e reiterada do género. No entanto, na maioria das ocorrências, é evidente a desconfiança – e, por vezes, até a descrença – no seu valor de verdade e potencial de compreensão íntima, expondo o autor as suas fragilidades como “radiografia do eu”. Neste momento, será oportuno recuperar os fatores apontados por Béatrice Didier como impulsionadores da escrita diarística – o individualismo, o cristianismo e o capitalismo –, para salientar que estes três elementos são irreparavelmente abalados na ficção abelairiana – a unidade do sujeito nunca alcançada, o Deus *absconditus*, que não se manifesta e que talvez nem exista, e todo um conjunto amorfo de personagens que se identificam com a classe burguesa, cuja identidade se confunde com os objetos que possuem, expropriadas da sua individualidade e da sua condição humana e reificadas pelo triunfo do ter. Assim, a prevalência da inscrição do diário parece metaforizar o drama do homem moderno, impossibilitado de dizer-se: fragmentado, descrente e sem identidade fixa, o diário permite-lhe parodiar a sua inércia perante a consciência disfórica da sua condição.

3.2 *BOLOR*: O “EU” AO MICROSCÓPIO

Mas a busca do eu acaba, mais uma vez, num paradoxo: quanto maior é a óptica de um microscópio que observa o eu, mais o eu e a sua unicidade nos escapam [...]. A busca do eu sempre acabou e acabará sempre numa insaciabilidade paradoxal.

(Kundera, 2002: 39)

Se *Bolor* (1968) ocupava, para Abelaira, um lugar à parte no conjunto da sua ficção, esse mesmo estatuto é reconhecido por alguma crítica, como bem documentam as palavras de Maria Lúcia Lepecki:

Se me fosse dado seleccionar os dez romances portugueses mais importantes da década de sessenta seguramente colocaria entre eles o *Bolor*, de Augusto Abelaira. Romance inteligente, mas não frio, experimental sem ser pesado, difícil e fascinante, *à la page* sem seguir modismo, *Bolor* parece uma das obras que maior maturidade revelam na moderna ficção portuguesa. Diante deste livro sentimo-nos obrigados a reconsiderar toda a obra anterior de Abelaira, para a re-entender como *sucessivas experiências* que desaguiam, fatalmente, na harmonia de *Bolor*. (Lepecki, 1979: 135)

Aliás, segundo Carlos Reis, *Bolor*, a par de *Sobre o Lado Esquerdo*, de Carlos de Oliveira, e de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, “são marcos decisivos na evolução da literatura portuguesa da segunda metade do século XX”. (Reis, 2003: 8) Acrescenta ainda o mesmo autor que *Bolor* e *O Delfim* “balizaram o caminho por onde passou uma parte importante do que hoje chamamos ficção portuguesa post-moderna” (*ibidem*).

Ainda que Abelaira – e mesmo *Bolor* – sejam, com significativa frequência, associados a uma segunda fase do neorrealismo, são inegáveis as afinidades da sua obra com o *nouveau roman* e a ficção pós-moderna. Assim, a crítica literária tem oscilado quanto à filiação periodológica de *Bolor*, associando-o quer ao movimento neorrealista, quer à estética pós-modernista. No entanto, como refere Carlos Reis, “na medida em que tendem a fixar marcos de referência [...] as designações periodológicas são, por natureza, redutoras” (Reis, 1999: 477). Aliás, Carlos de Oliveira sublinha mesmo a impossibilidade de um escritor estabelecer uma rutura radical com a tradição literária anterior:

Não há revoluções literárias que rompam cerce com o passado. Olhem para elas, procurem bem, e lá encontrarão certas fontes próximas ou até distantes. Claro, os escritores que contam são aqueles que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprimem de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão. (*apud* Reis, 1999: 508)

Assim, a análise a seguir desenvolvida tentará demonstrar a impossibilidade de separar vestígios sensíveis de uma intenção literária interventiva e transformadora, legada pelo ideário neorrealista, da experimentação arrojada de uma série de ruturas e inovações estéticas que fundam uma nova *poiesis* do romance. Como muito bem observa Lélia Parreira Duarte:

A denúncia social continua a ser uma das preocupações do Autor. Constitui entretanto apenas um dos fios da intrincada rede do texto [...]. (Duarte, 1984: 34)

São, no entanto, os outros fios do complexo novelo vanguardista de *Bolor* que explicam a sua genial singularidade e são esses que tentaremos desenredar, partindo da

análise do subgénero eleito – o romance-diário – que permitiu a Abelaira explorar múltiplas das suas vertentes discursivas e comunicacionais.

Reconhecidamente, uma das características do pós-modernismo é a fluidez genológica e, na verdade, o romance-diário compagina-se com essa indeterminação tipológica, devido ao seu carácter híbrido, situando-se entre a literatura autobiográfica e a criação romanesca. Neste sentido, a exploração pós-modernista desta simbiose é denunciada por uma utilização estratégica dos elementos paratextuais:

O esbatimento de fronteiras entre os géneros começará a ser debatido em função das expectativas criadas quer pelo título das obras quer pela indicição do género, na capa ou em paratextos diversos [...]. (Arnaut, 2002: 18)

O título *Bolor* insere-se na quinta categoria apontada por Valerie Raoul¹⁰⁰, que condensa, de forma simbólica, as linhas ideotemáticas da obra. De facto, no romance abelairiano, tematiza-se não só “a decomposição, o emboloramento das relações e do ser humano” (Sartori, 2002: 85), mas também a deterioração das convenções literárias e da própria linguagem:

Bolor fala do que se recusa a escrever, significa aquilo a que apenas alude. A sua mensagem é a de um arreigado sentimento de frustração ideológica e política, de uma completa impossibilidade de agir. O título do romance é a imagem desta mensagem: bolor é a forma de vida a roçar pela morte, pela degenerescência, pela destruição. (Lepecki, 1979: 149)

O título inspira-se no poema homónimo, de Carlos de Oliveira, no qual se glosa uma imagem disfórica do amor, que transforma as suas ‘vítimas’ em “bolor nas paredes” e em “rostos que se apagam”, devido à ação corrosiva da passagem do tempo.

Quanto à aposição paratextual da menção de género, é curioso referir que, nas primeiras três edições, de aspeto gráfico simples, apenas com um quadrado laranja (na terceira, azul), ostentando o título em letras brancas, podia ler-se debaixo de *Bolor* a classificação de “romance”, numa consignação explícita da natureza ficcional do texto. Nas edições mais recentes, a menção de género foi deslocada para a página de rosto, tornando mais discreta a inequívoca vinculação ficcional do texto.

Deste modo, ao folhear *Bolor*, num primeiro gesto de curiosidade natural, torna-se de imediato perceptível a sua estrutura fragmentária e a sua datação, conjecturando o leitor tratar-se de um diário, mais especificamente um romance-diário, se à informação

¹⁰⁰ Vide *supra*, p.39.

ótico-grafémica acrescentarmos a facultada pelo paratexto. Partindo deste pressuposto, o destinatário talvez espere, à semelhança dos vários exemplos apontados no capítulo anterior, que lhe seja concedido acesso incondicional à intimidade partilhada por um diarista no seu caderno. Desta forma, o leitor sente-se mais próximo do diarista, por dividir com ele um espaço íntimo, legitimado pela forte empatia que estabelece com o protagonista. De facto, em *Bolor*, o leitor tenta estabelecer estes laços com o diarista, mas, quase desde o início, o que se verifica é um clima crescente de desconfiança que culminará com a desorientação total do destinatário. Aliás, como refere Paulo Alexandre Pereira, “em virtude da sua novidade compositiva, *Bolor* constitui um singular tubo de ensaio ficcional, permitindo surpreender o fragmentário no próprio acto de escrever-se” (Pereira, 2006: 129). Esta experimentação ficcional surpreende o leitor a cada passo, desconcertando-o produtivamente.

Um dos fatores que maior perplexidade suscitam é, sem dúvida, a enunciação diarística de *Bolor*. Na primeira entrada, datada de 11 de dezembro, é sintomática a interrogação retórica que o diarista formula como programa de escrita, logo nas linhas iniciais:

Que vou eu escrever – eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas? (Abelaira, 2005: 9)

Não casualmente, como tem sido repetidamente sublinhado neste trabalho, a motivação do diarista constitui um dos tópicos invariantes do romance-diário e, normalmente, surge no início para justificar tal empresa. O diarista manifesta as suas expectativas relativamente ao diário, que podem ser várias e variadas (ou nenhuma, já que, por vezes, a sua escrita foi sugerida por um amigo ou outra pessoa¹⁰¹), mas o romance acaba sempre por clarificar o valor do diário.

Neste caso específico, o diarista endossa inteiramente, através da repetição anafórica do deíctico de primeira pessoa, a decisão de escrever o diário e assume, em consciência, a inutilidade de tal projeto, que será demonstrada no final. De facto, o leitor

¹⁰¹ Neste caso, Humberto admite que foi Aleixo quem o impulsionou a escrever um diário, não por meio de sugestão direta, mas quando lhe perguntou se escrevia um: “De resto, é um diário recente. Foste tu que no outro dia me deste a ideia de o escrever quando me perguntaste se eu tinha um diário, lembras-te? Dessa vez, eu preparava o relatório para um cliente.” (Abelaira, 2005: 95) No entanto, apesar desta revelação, a leitura do fragmento que narra este encontro entre os dois aponta para uma falta de sinceridade de Humberto, pois a entrada de 3-4 de fevereiro revela que, quando Aleixo chegou, Humberto fechou rapidamente o caderno em que escrevia por “vergonha de escrever um diário [...] vergonha de sugerir uma vida íntima que escapa [...] aos olhos dos outros.” (*ibidem*: 46-47)

esperaria que o diarista estivesse equivocado e atenuasse a sua descrença nas potencialidades expressivas do diário, mas tal não sucederá. Mesmo assim, ao longo do texto, o diarista vai delineando alguns objetivos para o seu diário. O reconhecimento da sua solidão é um móbil para a escrita do seu caderno íntimo, que constitui uma tentativa de preencher o tempo, o que, por sua vez, reenvia para outro motivo frequente no romance-diário: “Já não sei estar sozinho (eis talvez o segredo deste diário: a tentativa de encher os momentos em que sou obrigado a estar sozinho)” (*ibidem*: 23). O diário é ainda perspectivado como uma forma de extroversão quase catártica: “transformar este caderno num meio de me libertar de mim mesmo, de falar desinteressadamente dos outros”. (*ibidem*: 63)

Para além de aspirar ao alívio da solidão, o diarista formula ainda a esperança de usar o diário para examinar as suas relações com os outros¹⁰², o que não suscitaria qualquer perplexidade, não fosse o aspeto específico que ambiciona averiguar:

Eis um objetivo para este diário: observar minuciosamente as minhas relações com os outros, verificar se sim ou não os nossos diálogos gozam da propriedade comutativa, são intermutáveis, se onde está *eu* poderia estar indiferentemente *ele*. (*ibidem*: 23).

Ora, o diário, cuja matriz expressivista remonta ao individualismo romântico, consagra o primado do eu como ser único e, como tal, constitui-se como evidência da inabdicável singularidade do seu autor. Assim, a vontade expressa de verificar a intermutabilidade do discurso interpessoal – em que o *eu* se transmuda em *tu* – parece paradoxal. Essa perplexidade encontra-se objetivada no texto, quando, no mesmo diário, parecem surgir três diaristas, embora persistam dúvidas sobre se tudo não passa de um projeto de polifonia simulada, se o *eu* não está a usar a identidade do *outro*, apossando-se da sua voz. Deste modo, o autor das primeiras entradas assume a identidade de Humberto¹⁰³. Enquanto, no romance-diário, é temática assídua o esforço de proteger o

¹⁰² “Em essência, o que Humberto procura, é conhecer realmente os que o cercam; é dar corpo às relações que o ligam aos outros; é compreender o sentido da vida. Sua escrita fixa gestos e pensamentos, concretiza no plano da consciência o relacionamento quase abstrato do dia-a-dia, no sentido de dar-lhe realidade definitiva.” (Coelho, 1973: 100)

¹⁰³ Como é usual no romance-diário, os elementos que permitem esboçar a caracterização do diarista vão sendo fornecidos discreta e paulatinamente ao longo das primeiras entradas. Devido à convenção de o diarista escrever para si próprio e, como tal, não necessitar de apresentação, as pistas fornecidas surgem ao longo do texto, incentivando o leitor atento a coligi-las. Por exemplo, na primeira entrada, indicia-se que o *eu* escrevente é do sexo masculino, pois está a barbear-se. Mais tarde, é referida a preparação da defesa de um cliente, o que indica que é advogado; menciona-se que ofereceu um relógio de ouro à mulher, indicando uma situação financeira confortável, o que, aliado às diversas referências culturais e artísticas, evidencia tratar-se de alguém da classe média. Só quando Maria dos Remédios começa a escrever no seu diário, conhecemos o seu nome – Humberto.

diário dos outros, neste caso específico, Humberto deixa o caderno aberto e disponível para ser lido¹⁰⁴:

Não lhe respondi: alguns dias antes, deixara propositadamente este caderno em cima da secretária, entregue à curiosidade de Maria dos Remédios. (*ibidem*: 24)

Esta vulnerabilidade do diário propicia a intrusão de Maria dos Remédios, sua mulher, que nele passa a escrever, e também de Aleixo, seu amigo e amante de Maria dos Remédios:

Eu, abaixo assinada, tua mulher, eu, Maria dos Remédios Varela Rodrigues, a quem às vezes (raras vezes) trataas por “querida”, eu, escrevendo agora com tinta preta (e não azul) para veres bem a diferença, eu, leitora diária do teu diário, leitora diária a fingir que só hoje o folhee, digo de súbito: “Mas é tão pouco? Por que não me confessaste que escreves um diário? [...]”. (*ibidem*: 28)

Porém, nada é o que parece e todos estes parceiros de escrita, assumindo-se como diaristas¹⁰⁵ e coautores de um mesmo diário, afirmam escrever na pele do outro. Por exemplo, Maria dos Remédios confessa a Humberto:

Mas tenho escrito sobre ti – acreditas? – já enchi cento e quinze páginas como se eu fosse tu, cento e quinze páginas à procura de saber o que tu não me dizes – a tua vida íntima, o fundo inviolável da tua pessoa. (*ibidem*: 81)

Por sua vez, Humberto admite escrever assumindo a *persona* da sua mulher:

Eu, o Humberto, depois de por meia hora me mascarar de Maria dos Remédios e de inventar datas falsas, amo-te profundamente, profundamente até o mais íntimo dos meus desejos? (*ibidem*: 87)

Humberto escreve também na pessoa de Aleixo, como o próprio assevera:

¹⁰⁴ A sinceridade do sujeito diarístico é colocada em causa também pelo pormenor de Humberto permitir (ou não) que a mulher leia o seu diário. Depois de admitir que deixou o diário aberto para que Maria dos Remédios o lesse, refere inesperadamente que não permitirá que ela leia o seu diário: “É evidente, não redijo este diário para a minha mulher, não permitirei que ela o veja.” (Abelaira, 2005: 31) Aliás, o diarista finge-se mesmo surpreendido pela possibilidade de Maria dos Remédios ter tido acesso ao diário: “terias lido o meu diário, Maria dos Remédios? Impossível: nunca me esqueci dele em casa.” (*ibidem*: 89)

¹⁰⁵ Além do diário de Humberto, onde Maria dos Remédios e Aleixo também escrevem, cada um deles parece escrever também o seu próprio diário. Por exemplo, Maria dos Remédios desafia Humberto a procurar e ler também o seu diário: “Talvez eu também escreva um diário [...]. Porque não procuras esse meu diário? – vou deixá-lo aberto sobre a tua secretária.” (Abelaira, 2005: 32) Aleixo, por sua vez, confessa a Humberto que escreve um diário, quando é surpreendido pelo amigo a escrever um caderno muito parecido com o seu. (*ibidem*: 63) Desta forma, tal como é difícil perceber se existem um ou três registos íntimos, também não é certo se no texto se leem um ou três diários. Assim, como refere António Apolinário Lourenço, *Bolor* é, de facto, um “perturbador jogo de espelhos, que pluraliza não só os relatores mas os seus próprios diários.” (Lourenço, 2008: 114)

O meu diário é uma brincadeira, não o escrevo na minha primeira pessoa, mas na primeira pessoa dos outros. Por exemplo, na tua. (*ibidem*: 95)

Aleixo, por seu turno, escreve na primeira pessoa, como se fosse Humberto ou Maria dos Remédios:

E saberás que o meu, o meu diário, é escrito comigo muitas vezes dentro da pele da tua mulher, pele que por fora eu conheço ainda melhor do que por dentro, com os meus olhos, com as minhas mãos, com os meus lábios, com todo o meu corpo? [...]

Que também escrevo como se fosses tu a escrever, que gostaria de comparar o que ambos escrevemos. Que gostaria de te mostrar a minha profunda amizade. Profunda. (*ibidem*: 94)

Assim, em *Bolor*, a enunciação narrativa é deliberadamente desnorteante, na medida em que a escrita de um diário é um ato solitário, de uma só mão e, neste caso, encontramos três vozes distintas, que reclamam a escrita de um ou de três diários. Nem mesmo a existência de três diaristas parece segura, na medida em que se fazem passar uns pelos outros, deixando o leitor numa verdadeira encruzilhada de sentido¹⁰⁶:

Divirto-me: neste momento sou o Humberto que sonha ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser o Humberto? Ou o Humberto que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez sonha... Ou o Aleixo que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez... Ou a Maria dos Remédios que sonha ser o... (*ibidem*: 91)

Por meio deste labirinto plurivocal, Abelaira questiona a orientação egótica da notação diarística, bem como a forma romanesca tradicional, como aliás se verifica transversalmente na sua ficção, atingindo expressão paroxística em *Bolor*:

É característica do romance abelairiano a forma peculiar pela qual o texto é organizado. Há uma ruptura com a construção romanesca tradicional, ocorrendo um descentramento do foco narrativo único, o que torna o texto ficcional complexo e mostra a sobreposição de modos de narrar e de fatos narrados. (Sartori, 2002: 12)

É importante acentuar que esta transgressão dos códigos romanescos e dos seus protocolos de enunciação se inscreve numa dinâmica de renovação literária que teremos que correlacionar com a emergência dos paradigmas narrativos da pós-modernidade:

¹⁰⁶ “Bolor é um romance-diário que não possui somente um narrador ou, ao menos, o narrador escreve sob identidades trocadas, simulando ser o outro. As personagens se entretêm imaginando discursos e encenando situações a seu bel-prazer. Elas representam suas emoções a fim de proteger suas intimidades. Tudo é avaliado e filtrado pelo olhar do eu que detém a escrita”. (Sartori, 2002: 95)

Por outro lado, o enredo do romance moderno torna-se muitas vezes caótico e confuso, pois o romancista quer exprimir com autenticidade a vida e o destino humano, e estes aparecem como o reino do absurdo, do incongruente e do fragmentário. (Silva, 1999: 738)

Para esta complexidade concorre também a notação temporal do diário, usualmente um dos seus traços tipificadores. *Bolor* é composto por sessenta e dois fragmentos, na sua maioria datados, à exceção de quatro, estrategicamente distribuídos em pares no meio e no fim da obra. Seis fragmentos encontram-se ainda cindidos em frações menores, divididas graficamente por três asteriscos (***), sugerindo talvez terem sido escritos pelo diarista em momentos diferentes do mesmo dia. A primeira entrada do diário ostenta a indicação de 11 de dezembro e a última data de 18 de maio. Numa tentativa de credibilizar o registo, na entrada de 13 de maio, refere-se a visita do Papa Paulo VI no 50º aniversário de Fátima, facto historicamente verificável no ano de 1967. No entanto, este efeito referencial verosímil¹⁰⁷ é perturbado por vários elementos. Por exemplo, a primeira entrada, relativa ao dia 11 de dezembro, cria a expectativa da página cento e quinze, uma página aleatoriamente escolhida por Humberto, que representa, no fundo, o futuro enigmático e a sua perplexidade ansiosa em face do devir:

Não sei: folheio ao acaso a página cento e quinze do meu caderno, ainda branca, ainda parda, e pergunto-me: daqui a dois a três, a quatro meses, quando a alcançar – se a alcançar – terei escrito uns milhares de palavras. Que palavras?

E fico perturbado, muito mais perturbado por essa página do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas. Como saber se nela, hoje e durante um ou dois meses ainda branca, branca e situada no futuro, embora um futuro espacial, eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração? Sobre mim. Ou sobre o mundo, uma guerra, a vitória completa do fascismo, por exemplo. (Abelaira, 2005: 9)

Com esta referência inicial, juntamente com outras disseminadas ao longo do texto, Humberto polariza o *suspense* na página cento e quinze; no entanto, a fixação nesta página é transtornante, porquanto um caderno ou diário em branco não traz numeração de página e seria pouco provável que o diarista escolhesse uma folha ao acaso e contasse, uma a uma, até lá chegar. Assim, a eleição desta página, em particular, parece alertar premonitoriamente o leitor para uma revelação, para um acontecimento

¹⁰⁷ Entre os vários efeitos de verosimilhança temporal de *Bolor*, saliente-se também o recurso à transcrição de vários diálogos, o que reforça a sensação do imediatismo da escrita: “A reprodução dos diálogos no caderno fictício dá a impressão de um presente imediato. Entretanto, a rotatividade de personagens-narradoras e o problemático processo da escritura sugerem não a identificação do tempo inscrito e do tempo efetivo do leitor mas a fluidez da sua apreensão pelo sujeito.” (Sartori, 2002: 60)

especial, uma entrada distinta de todas as outras, instalando alguma apreensão e desconfiança em relação a esse momento profeticamente antecipado no texto. Uma vez que, em versão impressa, é alterada a paginação de um manuscrito, a página cento e quinze é assinalada por uma nota de rodapé, cuja responsabilidade é “do editor, mas não do romancista, nem sequer do autor (ou autores) do diário”. (*ibidem*: 83) O fragmento desta página não se encontra datado, apresentando apenas a inscrição «Sem Data». No entanto, o conteúdo da página cento e quinze é, de facto, inquietante, na medida em que procede a uma instabilização, pela infiltração da dúvida, da vocação e da essência deste diário:

As duas páginas anteriores, e também esta, não foram escritas depois da cento e catorze, como seria lógico, mas em dez de Dezembro. E quando amanhã (onze de Dezembro) começar este diário cheio de preocupações pelo destino que me aguarda na página cento e quinze, então ainda branca – como hei-de escrever – mentirei escandalosamente. Essa página já não será pertença do futuro, não aguardará um destino imprevisível (coisas de cortar o meu coração e o coração do mundo), estará escrita há vinte e quatro horas, será o passado – foi a primeira deste diário a ser escrita, e esta é a terceira. (*ibidem*: 83)

Assim, a tão aguardada página cento e quinze fora, afinal, escrita antes da primeira página ou fragmento, minando, deste modo, a “verdade” inscrita nas páginas anteriores e comprometendo irremediavelmente tudo o que a ela se seguiria:

A página 115, ao revelar os processos de composição, provoca a derrocada das expectativas legítimas do leitor, desloca-lhe os horizontes de leitura, pondo a nu as características subversivas do texto e os mecanismos de construção do sentido. Desta forma, a escrita abelairiana envereda por um caminho metaficcional e irónico que nunca mais abandonará. (Vieira, 2002: 112)

Com o estabelecimento destas regras – na verdade, tudo parece resumir-se a um jogo para o suposto diarista -, a própria validade do diário é problematizada, na medida que, independentemente de a data ser mencionada ou não, o princípio regulador do diário é o calendário¹⁰⁸, a escrita constrangida e parcelar de quem escreve o hoje e desconhece o futuro.

Além disso, verifica-se também a repetição das datas nos dias 1 e 16 de janeiro, estratégia de veridicção corrente no romance-diário, uma vez que se destina a

¹⁰⁸ “Le journal intime qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l’ordre et le désordre qu’on veut, est soumis à une clause d’apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier.” (Blanchot, 2008: 252)

demonstrar a compulsão de escrita do diarista e o seu vício confessional, embora, neste caso, fragilize a credibilização do registo diarístico, visto as duas entradas com a mesma data serem atribuíveis a diaristas diferentes. No entanto, a perturbação avoluma-se com mais duas inversões cronológicas imprevistas na ordem do registo, quando se seguem a 9 de abril as entradas de 10 de janeiro e 10 de fevereiro, retomando-se, em seguida, as relativas a 12 e 16 de abril, seguindo-se 14 de fevereiro e depois, novamente, abril:

Basta dizer-te que as datas são falsas: ainda ontem escrevi nove de Abril quando hoje são trinta de Janeiro.

Porquê?

Basta dizer-te que procuro avançar como se estas páginas fossem uma máquina de ver o futuro (dentro de três ou quatro meses, se eu não tentar qualquer coisa, um gesto, uma palavra – ler-te este caderno, por exemplo). (Abelaira, 2005: 112)

Ao assumir a disrupção voluntária das coordenadas temporais que balizam o diário, o(s) diarista(s) desconstroem toda a fidedignidade do registo, rompendo com a cronologia linear e inviabilizando a reconstituição ordenada da experiência.

Um outro pormenor que desafia as convenções do romance-diário é denunciado, desde o início, pela atenção magnificante concedida ao instrumento de escrita – a esferográfica – por Humberto, em detrimento do próprio diário. Enquanto que, no contexto tópico do romance-diário, o diário, em si mesmo, é frequentemente examinado e descrito, no seu papel de amigo e confidente, catalisador e confessor, neste caso pouco mais sabemos da configuração material do diário, para além do seu “papel branco (afinal um tudo-nada pardacento)” (*ibidem*: 9). A esferográfica¹⁰⁹, não obstante, é descrita cumulativamente como sendo “azul, cilíndrica, macia” (*ibidem*: 12) e é ela que assume a função de instrumento intermediador entre Humberto e o diário:

Eis-me de repente a contas com perguntas que eu nunca teria feito sem uma caneta nas mãos. Pois, verdadeiramente, foi a caneta a criadora desta dúvida. (*ibidem*:16)

No fundo, esta relação de Humberto com o diário, mediada pela caneta¹¹⁰, representa a sua dificuldade de autoconfrontação, de comunicar consigo próprio, tal

¹⁰⁹ Como refere Rita Maia, a caneta assume um valor simbólico em *Bolor*, que se pode considerar complementar da escolha do formato diarístico:

“A forma do diário pode ser tomada como simulação de uma escrita manual, caligráfica – cujo enunciado do texto faz questão de confirmar, ao repetir insistentemente que o ato de escrever no diário se realiza com caneta esferográfica. Pode-se, por conseguinte, ler a esferográfica também como um ícone da própria artesanaria da tessitura ficcional.” (Maia, 1994: 88)

¹¹⁰ Neste diário a três mãos, os diaristas afirmam escrever com canetas de tintas diferentes: Humberto escreve com tinta azul, Maria dos Remédios com tinta preta e Aleixo com roxa. É Humberto quem, com

como o diário se interpõe, como dispositivo de intermediação, na relação de Humberto e Maria dos Remédios¹¹¹, desgastada pelo efeito erosivo do tempo:

E no entanto (acredito) a vida de Maria dos Remédios desenvolve-se longe dessas perguntas, passa à minha margem [...], segue um caminho pessoal, alheio ao meu, só tem a ver alguma coisa comigo por sermos legalmente casados, se o não fôssemos há muito nos teríamos separado, não por causa de outros amores, mas porque entre nós se perdera (se perdeu) o contacto profundo que tornaria inútil este diário (escrevo em vez de conversar). (*ibidem*: 109)

O casamento como conveniência social¹¹² e a rotina do quotidiano afrouxaram os laços que, em determinado momento, uniram Humberto e Maria dos Remédios¹¹³, e seis anos permitiram que o bolor alastrasse, inviabilizando a comunicação e tornando-os perfeitos desconhecidos, ainda que vivendo juntos. De tal forma, que o diário é, para

maior insistência, reitera a cor da tinta, referindo o “azular” das páginas, como um processo gradual, idêntico ao emboloramento que vai alastrando, como se a tinta representasse o bolor que se vai apoderando da sua vida, a página em branco, num processo que ele não consegue sustentar. Uma vez que Humberto resume o que o rodeia a manchas de cores distintas (em diversos momentos, ao descrever a mulher, ele usa a expressão “mancha” para aludir à cor de roupa que ela usa), seres e objetos sem definição, Maria dos Remédios tenta atrair a atenção do marido escrevendo no diário dele com uma tinta diferente da sua – em vez de azul, o preto (“eu, escrevendo agora com tinta preta (e não azul) para veres bem a diferença.” (Abelaira, 2005: 28) No entanto, a tentativa de Maria dos Remédios fazer-se ouvir e fazer-se notar é gorada, pois Humberto não vê ou finge não ver os seus apelos, esquivando-se à comunicação: “uso tinta preta, mas poderia usar tinta vermelha ou verde – poderia escrever cada palavra, cada letra, com uma cor diferente”. (*ibidem*: 127)

¹¹¹ Como já mencionado anteriormente, no romance-diário, é usual o diarista escrever num local isolado, onde se sente seguro e sem o perigo de ser surpreendido, habitualmente no seu quarto ou no escritório. Porém, Humberto contraria esta tendência, pois, várias vezes, escreve no café, num espaço público, o que traduz o seu alienamento social – mesmo no meio da multidão, sente-se profundamente só. O mesmo sucede quando escreve na sua casa. Mesmo estando na companhia da mulher, a solidão instala-se, pois a figura de Maria dos Remédios confunde-se com os objetos da sala. Por este motivo, o diarista não se incomoda em escrever na sala, o espaço público por excelência da casa, fingindo trabalhar enquanto escreve no diário, ao mesmo tempo que a mulher finge acreditar que ele está a trabalhar. Aliás, uma vez se refere que Humberto escreve no quarto, na cama que partilha com Maria dos Remédios, demonstrando que, neste caso, é indiferente o local da escrita, pois o sentimento que predomina é a solidão ou o isolamento que ele impõe a si próprio, independentemente de estar só ou acompanhado.

¹¹² “Mas o casamento (disse de mim para comigo ou escrevo agora), a vida em comum com uma mulher, corresponde a uma necessidade íntima profunda, radicada no meu peito, ou é uma simples imitação dos outros, o desejo de pertencer, não à mulher mas ao rebanho, à civilização por eles construída, de não ser um bicho de duas cabeças no meio de bichos com uma só cabeça? [...] Em suma: nós amamo-nos, Maria dos Remédios, por que nos amamos do fundo da alma ou porque amar é um costume na nossa civilização?” (Abelaira, 2005: 113)

¹¹³ Humberto estabelece como um dos objetivos para este diário o de conhecer a esposa, Maria dos Remédios, com quem está casado há seis anos, e verificar a intermutabilidade dos discursos. Inseridos numa sociedade regulada pela tirania capitalista, as pessoas degradam-se em “coisas”, perdem a identidade, usam máscaras, todas elas idênticas. O exemplo extremo desta despersonalização remonta ao início da relação de Humberto e Maria dos Remédios, marcada por uma teia de enganos e simulacros. Catarina (a primeira esposa de Humberto) e Maria dos Remédios apresentam-se à vez a Humberto, como sendo a mesma mulher, sob um nome falso – Julieta. Humberto, por sua vez, aceita esta dupla identidade de Julieta e anuncia-se como Daniel, cuja identidade seria também apropriada por Aleixo. Neste jogo de máscaras, de simulacros e inveracidades, Humberto casa com Catarina e, quando Maria dos Remédios o interroga acerca da escolha, revela o método arbitrário em que se baseou a seleção – “atirar uma moeda ao ar” (*ibidem*: 124).

Humberto, uma tentativa de (re)conhecer Maria dos Remédios, cuja figura perdeu para ele contornos nítidos:

Olho-a de relance e, para além de uma tranquila e difusa mancha verde no meio de superfícies claras e inquietas (mãos, pernas, rosto, cabelo), o que descubro, o que me fala, o que vejo é o seu relógio de pulso grande e redondo. [...]

Escondo-lhe a verdade: não sei o teu nome, não sei quem és, mulher sem corpo, mulher nunca antes vista, mulher de quem somente conheço um relógio abandonado. (*ibidem*: 12-13)

O desvanecimento da humanidade concreta da mulher com quem coabita conduz Humberto a uma análise falaciosa dos objetos de Maria dos Remédios, como se, a partir das suas escolhas, pudesse recuperar os seus traços singularizadores. No entanto, uns brincos ou um relógio¹¹⁴, fabricados em série, comprados por tantas outras mulheres, nunca poderiam ajudar a desocultar a sua individualidade, mas apenas esbater-lhe ainda mais os contornos, aproximando-a de uma arquetípica mulher burguesa do século XX¹¹⁵.

Humberto tenta conhecer Maria dos Remédios, ainda que não faça qualquer esforço para comunicar com ela. Aliás, no seu diário, escreve reiteradamente o que gostaria de dizer-lhe, em contraste com o que efetivamente lhe diz, abrindo um fosso entre ambos, que tenta colmatar permitindo que ela leia o diário. Maria dos Remédios, por sua vez, tenta restabelecer a comunicação, escrevendo no diário do marido e desafiando-o a responder-lhe, mas no diário¹¹⁶, sendo, por isso, uma tentativa condenada ao fracasso, já que se trata, como salientado, de uma confissão artificiosa e

¹¹⁴ Maria dos Remédios apercebe-se da futilidade da classe social a que pertence, obcecada com a posse de bens que confirmem o seu estatuto e alienada do real sofrimento da humanidade:

“ – Sofremos por não ter uma casa fora de Lisboa, um *Jaguar*, uma máquina fotográfica com célula fotoelétrica acoplada, e sei lá quantas máquinas mais que fatalmente não podem corresponder ao que há de mais profundo, de mais verdadeiro, de mais puro, nas nossas almas. E não nos envergonhamos de sofrer, não nos envergonhamos de ferir assim aqueles que verdadeiramente sofrem na própria carne! Passo a vida a sentir-me desgraçada, eu que só porque não tenho os cinco filhos da nossa mulher-a-dias, nem o marido dela, nem fiz dezassete desmanchos a frio, deveria sentir-me privilegiada!” (Abelaira, 2005: 79)

¹¹⁵ A análise ao relógio (idêntica à dos brincos) de Maria dos Remédios, um relógio grande, redondo, de ouro, conduz Humberto a uma série de induções acerca da personalidade da mulher. No entanto, Humberto logo se apercebe da falácia de tentar conhecer alguém, a partir dos objetos que lhe pertencem, na medida em que é a sociedade de consumo que impõe códigos de conduta e o nivelamento do gosto pela moda. Assim, a produção em massa dos objetos e a ditadura social regulam o padrão da classe social, não deixando qualquer espaço para a diferença ou a autodeterminação:

“Um objecto estandardizado, construído peça a peça por mãos alheias que nunca se apertaram umas nas outras, igual a milhares de outros neste momento cobrindo milhares de pulsos (diferentes). Como posso então triunfar nesta arqueologia insensata de reconstituir quem és?” (*ibidem*: 14)

¹¹⁶ “Porque não deixamos as canetas, não quebramos o silêncio, mantemos deliberadamente esta ignorância artificial em vez de ousarmos escrever em voz baixa? [...] Porque não respondes aqui mesmo? Juro-te, depois finjo que não li, fingiremos tudo ignorar.” (*ibidem*: 38)

destituída de toda a credibilidade. Aliás, como refere Vítor Viçoso, a essência diarística é subvertida justamente para que se torne possível a comunicação entre o casal:

Aliás, o diário de Humberto ou o de sua mulher Maria dos Remédios, que estruturam os tempos e as relações discursivas no romance, não correspondem ao cânone desse gênero discursivo, pois este pressupõe como convenção que o destinatário seja o próprio destinador. Ora, nesta narrativa, os diários estão estrategicamente colocados de modo a que as personagens se leiam reciprocamente, como se aquilo que cada um pensa e escreve da vida em comum não pudesse ser objecto de um diálogo face a face. Os diários funcionam, pois, como modos de expressão do indizível no plano das convenções quotidianas, isto é, da máscara. Ou como mediadores do discurso que, ao amortecerem o confronto, pode ser legível com uma menor tensão emocional. (Viçoso, 2011: 320)

Esta inércia em face da consciência de um problema diagnosticado caracteriza, não só a experiência conjugal de Maria dos Remédios e de Humberto, como a amizade do casal com Aleixo, que mantém uma relação clandestina com a mulher do amigo, como ainda a postura dos três perante as suas próprias vidas. Humberto, muitas vezes, refere as suas ideias antifascistas, mas o seu contributo para o derrube da ditadura resume-se a apenas representar judicialmente, na qualidade de advogado, aqueles que ousam agir. Maria dos Remédios desistiu de procurar impor-se como cantora lírica e Aleixo abdica da pintura, trocando as artes plásticas pela publicidade. Todas as personagens descrevem uma trajetória de clara resignação às imposições sociais, ao facilitismo e ao acomodatório conformismo social:

As personagens dos seus romances perdem qualquer aura heróica, assumindo, pelo contrário, ora uma inadequação entre as suas convicções e a sua prática política, ora um cepticismo indutor de impotência ou de relativa descrença nos efeitos da sua intervenção sociopolítica. Daí o aprofundamento das contradições subjectivas das suas personagens pequeno-burguesas urbanas que, embora conscientes das iniquidades sociais e dos factores de repressão social, e sabedoras das relações entre o seu mal-estar existencial e a situação política, se reconhecem paralisadas no que concerne a uma intervenção revolucionária na sociedade. (*ibidem*: 316)

O bolor que vai grassando nas vidas e relações dos diaristas contamina e é contaminado pela própria linguagem, numa exploração exponenciada do próprio tema do romance. As palavras são encaradas como produto indeclinável do tempo e da sociedade, pelo que uma comunicação genuína se torna impossível, como infrutífera se revela a tentativa de conhecer alguém pelos objetos que usa:

Pois se os teus brincos não foste tu quem os fez, o mesmo sucede com as palavras. No fim de contas, limitaste-te também a aceitá-las já feitas, escolhes estas ou aquelas como escolheste os brincos, uma escolha sobre coisas existentes desde sempre, mesmo quando tu não existias e quando ainda ninguém podia sonhar contigo. (Abelaira, 2005: 19)

Assim se justifica a impossibilidade de comunicação de Humberto com Maria dos Remédios, apesar do desafio desta, pois, ainda que o marido se encontre consciente do ardil da linguagem, não consegue libertar-se do seu peso, como se pode intuir das palavras que a esposa lhe dirige: “Só tens palavras, não tens olhos, não tens nariz, não ouves, as palavras serão os teus únicos sentidos?” (*ibidem*: 24) Por este motivo, a felicidade encontra-se vedada ao casal, na medida em que o tempo, a rotina e a própria instituição do casamento esvaziaram as palavras que deveriam alimentar a comunicação plena¹¹⁷:

– Espantoso que seja muito mais cómodo ser infeliz do que feliz. Porque se eu e o Humberto quiséssemos... Uma simples questão de esforço, de esforço persistente, de combate sem tréguas! Sempre que eu e o Humberto nos dispomos a tal esforço, a ir à busca de certas palavras sepultadas, perras, difíceis de trazer à vida por falta de uso...! Sim, quando vamos desencantar ao passado, ao presente, ou até ao futuro, dentro ou fora de nós, palavras que nos permitem participar um do outro, então somos felizes. E aí tens o jogo bem mais fácil: procuro em ti uma parte da felicidade que não encontro com ele, sabes porquê? Porque estar nos teus braços é, de certo modo, mergulhar no tal mundo imaginário e difícil que dá a felicidade, mas de uma maneira mais simples: não precisamos de achar palavras novas, gestos novos; as palavras que entre mim e ele se tornaram gastas, ainda são novas, ainda são cristalinas se eu e tu as dissermos um ao outro. (*ibidem*: 98)

Assim, a escrita diarística, por definição a escrita do eu, acaba por dilatar ainda mais a distância entre o casal que toma consciência da inviável união numa conjugalidade convencional, da impossibilidade de usar a palavra nós, em vez de eu e tu, do malogro da demanda da unidade, no termo da qual só resta o fragmento¹¹⁸. A

¹¹⁷ A dificuldade de comunicação entre o casal explica o receio de estar a sós, de ter de conversar, de tal forma que Humberto convida Maria dos Remédios para jantar fora e ela confronta-o com o problema, ainda que sem resposta: “Viemos jantar fora com medo de ficar sozinhos por não termos mais nada que dizer um ao outro?” (*ibidem*: 23)

¹¹⁸ Segundo o precedente bíblico, homem e mulher, unidos pelos laços do matrimónio, devem ser “uma só carne”, ambos devem constituir uma unidade, um *nós*. Porém, como refere Humberto, “nós é uma palavra fluída”, “é elástico” (*ibidem*: 119), o que torna difícil a sua definição. Curiosamente, Humberto, em ambos os casamentos, proferiu algumas palavras (*ibidem*: 30), como num ritual litúrgico, onde refere o mito babilónico da criação do mundo, em que Marduk vence Tiamat, o caos primordial personificado por um monstro. Marduk cria então a ordem, a partir do caos, cortando o corpo híbrido de Tiamat em duas partes, com uma criando o céu e com a outra a terra. É de realçar que a ordem é estabelecida a partir do fragmento e não da unidade, o que vem reiterar a ideia de que o casamento é antinatural, é uma convenção social e, como tal, condenado ao insucesso. As palavras de Humberto, em pleno dia do(s)

fragmentação diarística reflete o estilhaçamento do(s) sujeito(s) e também o da própria linguagem, na medida em que, para que haja comunicação, deve ser reconstruído o sentido que confere unidade às palavras, o que não acontece, por exemplo, com Humberto:

Como quem enfia as pedras dum colar, junto umas às outras as palavras, elas vão ficando unidas, não caem ao chão, representam uma ordem. Mas se as pérolas não se separam e ficam alinhadas segundo uma certa lei é porque, embora invisível, as percorre um fio perdurável. De súbito, pergunto-me: que fio perdurável, embora invisível, sustém as minhas palavras? O papel deste caderno? (*ibidem*: 46)

No entanto, o sentido perseguido no projeto diarístico desagrega-se, dado que o bolor corrosivo, isto é, a desconfiança ontológica e epistemológica abala também os alicerces da própria escrita, fragilizando os seus poderes de representação. A amarga consciência dos limites da linguagem, das palavras e da própria escrita destrói toda e qualquer expectativa do(s) diarista(s), no que respeita à reconstrução de um sentido totalizante. Do horizonte de expectativas genológico do diário e da sua credibilização são inseparáveis os motivos da sua despretensão literária, do seu secretismo, da escrita momento a momento, insciente do futuro, fatores que concorrem para atestar o seu estatuto de verdade, de confissão sincera. No entanto, como pode a escrita, mesmo a diarística, ser uma representação fidedignamente especular do real, da vida, do eu? Como é que “cento e trinta gramas de papel e tinta” (*ibidem*: 65) podem conter uma vida (ou melhor, três)? A contabilização do espaço ocupado no papel pelo transcurso do tempo conduz forçosamente a uma decepção:

Faço contas, eu, uma autêntica negação para a aritmética: quantos quilómetros somam as linhas escritas até hoje? A duzentos e oito centímetros por página, trinta páginas: sessenta e dois metros. Fico espantado com estes números tão pequenos! Depois de escrever tanto – pensava eu – teria deixado para trás muitos quilómetros de tinta. Sessenta e dois metros!

Como é possível? Caber tudo quanto escrevi em sessenta e dois metros! Caber quase um mês de vida numa extensão equivalente a oito passos dos meus. (*ibidem*: 27)

No texto, encontramos também dois passos significativos que ilustram a incapacidade de a escrita diarística representar o real, não só pela desconfiança na

seu(s) casamento(s), tornam-se assim paradoxais e até retroativamente irónicas, tendo em vista a sua descrença no ato solene que acabara de concretizar.

linguagem já referida, mas também em virtude das suas limitações óbvias na representação do fluxo temporal:

Em resumo: fui absolutamente exacto, um narrador exemplar do que se passou? Para já – e sem grandes aprofundamentos –, de acordo com a minha narrativa, a Maria dos Remédios teve somente nove intervenções, numa das quais (constituída por dez linhas) está o essencial do nosso diálogo. E ainda: a conversa demorou pelo menos três quartos de hora e eu transcrevo-a (mesmo com os apartes da minha lavra) em menos de três minutos. (*ibidem*: 21)

Como se apercebe Humberto, se acaso o seu diário fosse lido por terceiros, o leitor ficaria com uma ideia redutora de Maria dos Remédios, porquanto imaginaria uma mulher imóvel, quando, na verdade, “ela não é capaz de permanecer sentada cinco minutos seguidos” (*ibidem*) e, durante esta conversa, fez inúmeras coisas. A agudização da percepção do hiato entre escrita e real conduz o diarista a um movimento obsessivo e, ainda assim malogrado, de captar o tempo e o real, já na parte final do diário:

Gesticula devagarinho para eu ter tempo de escrever aqui todos os teus gestos e, se falares, fala também devagarinho para eu ter tempo de escrever todas as tuas palavras.

– Estive a pensar que...

– Devagarinho, devagarinho. Deixa-me escrever: “Estive a pensar que...” Pensar é com *s* ou com *ç*? “Estive a pensar que...” Podes continuar agora, já escrevi. – Ela olha para mim em silêncio, escrevo que ela olha para mim em silêncio, e aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário [escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário (e escrevo que escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário - ... -)]. – Estiveste a pensar que...? – (Escrevo: “Estiveste a pensar que...?”)

– Esqueci-me. Só sei falar depressa.

– Espera um instante. – Escrevo: “Esqueci-me. Só sei falar depressa. Espera um instante.” (*ibidem*: 135)

A impossibilidade de usar as palavras para representar a plenitude do real num género autobiográfico como o diário questiona, por metonímia, todo o sistema literário, na medida em que este se apresenta como falaciosamente seletivo e parcelar¹¹⁹. Assim, *Bolor* apresenta-se, sobretudo, como uma reflexão sobre o ato da escrita e sobre as

¹¹⁹ “No entanto, a metaficcionalidade não se confina ao desvelar do processo de construção: alarga-se ao pensamento sobre o poder e o valor da palavra, único meio capaz de interpretar o passado, embora dele apenas possa fazer uma representação ficcional, subjectiva e parcial. Trata-se de um dilema insolúvel, em que à ausência de conhecimento se contrapõe a apreensão fragmentária e incompleta de uma certa realidade, remetendo-nos incessantemente para a certeza da impossibilidade do conhecimento, do olhar unívoco.” (Vieira, 2002: 116-117)

relações entre vida e literatura. Como sintetiza Lélia Parreira Duarte, “o seu assunto é a ação de escrever, em vez da tradicional escrita de ação”. (Duarte, 2008: 8)

Assim, retomando a questão formulada no início desta análise relativa à filiação de *Bolor* numa linhagem estético-literária, parece evidente a presença de elementos que indiciam tanto o legado oriundo do neorrealismo, como o advento do pós-modernismo. São, por exemplo, obsessivas as referências a obras literárias e musicais que indiciam uma intencionalidade de crítica e denúncia social¹²⁰, para além de, em simultâneo, reenviarem para o gosto citacionista de ascendência pós-moderna. Neste caso, a escolha do registo confessional do diário funciona como espelho, na medida em que o “eu” estilizado é reflexo de uma sociedade decadente, que se esconde atrás de uma máscara, mas em irremissível decomposição, precipitada por um regime fascista, como era o caso português nos anos 60. Aliás, Clara Rocha sublinha, muito justamente, a potencialidade da forma diarística ao serviço de uma literatura empenhada:

Abelaira viu no diário virtualidades específicas que explorou, outros viram (e verão?) nessa e noutras formas de literatura autobiográfica outras potencialidades (e não são poucas as narrativas actuais de carácter simultaneamente intimista e interventor). Interessa concluir que o intimismo é, entre outras, uma das vias mais ricas e paradoxais abertas pela escrita empenhada contemporânea, no sentido de superar a rigidez e o esquematismo do primeiro neorrealismo. (Rocha, 1981: 13)

No entanto, no ensaio ficcional que constitui *Bolor*, a denúncia social é apenas uma das linhas de sentido, que habilmente se articula com uma reflexão decetiva acerca da linguagem e da própria literatura:

As personagens de Abelaira vivem um drama que se instaura pela linguagem e na linguagem. Os seus diálogos obsessivos reflectem sempre sobre o mundo e a razão de ser das suas próprias existências. Temas como o amor, a arte e a política servem apenas para pretexto para essa reflexão. Contudo, em vez de contribuírem para a iluminação e revelação do ser e da verdade, para a aparição de si a si mesmo, estes diálogos revelam que todo o saber se apresenta sob a forma discursiva e que, por causa disso, a representação do saber –

¹²⁰ Augusto Abelaira vai, ao longo do texto, convocando várias obras literárias e musicais, como pistas de leitura. Além de denunciarem a pertença das personagens à classe média culta, trazem à colação também, por exemplo, questões políticas, como as consequências do pós-guerra, simbolizadas na referência a *O Concerto para a Mão Esquerda* de Ravel, composto para um pianista mutilado na I Grande Guerra, ou à leitura de *Os Descobrimentos e A Economia Mundial* de Vitorino Magalhães Godinho, que remete para a política colonial do Estado Novo, em plena guerra de libertação nas colónias africanas. Em outros casos, as referências intertextuais revestem um valor simbólico prefigurativo, por exemplo, relativamente ao conceito negativo acerca do casamento, como acontece com a menção de *A Sonata a Kreutzer* de Tolstoi, ou do triângulo amoroso ficcionalizado em *O Eterno Marido* de Dostoiévski, que constitui um cenário profético da relação de Humberto/Maria dos Remédios/Aleixo.

que o discurso instaura pela tentativa de duplicação mimética da realidade – é também uma duplicação perversa e adulterada da própria verdade, pela criação da realidade do próprio discurso. O sujeito apresenta-se, desta forma, como uma metáfora de si mesmo, materializada num texto. Neste reflexo especular, a figura que se vê ao espelho já não consegue distinguir-se da sua representação, acabando o sujeito discursivo por, negando-se, vir a afirmar-se numa fusão deliberada de categorias antinómicas. (Machado, 2008: 38)

Aliás, *Bolor* é, de entre os romances abelairianos, aquele que “questiona de forma mais perfeita, não exactamente a representação da realidade através da literatura, mas sobretudo a imposição da literatura como realidade”, ao expor os seus limites. (Lourenço, 2008: 112)

Retomando, assim, a problemática da escolha do título da obra, é importante salientar que os fungos, designados por bolor, desempenham funções diversas: alguns aceleram a putrefação e degradam os alimentos ou os objetos que corroem; noutros casos, esta forma de decomposição reveste-se de propriedades medicinais, assim gerando vida a partir da morte. Ora, neste caso, Abelaira, ao apresentar o estiolamento das estruturas sociais e das relações humanas, mostra-se cético quanto à possibilidade da sua regeneração:

Há, nas personagens de Abelaira, uma amarga e recorrente sensação de derrota, seja no plano dos afectos e do erotismo seja no político, daí as expectativas goradas, a descrença mesmo na capacidade dos homens transformarem o mundo. Nada parece poder salvar estas personagens do seu inferno interior, nem a amizade, nem o amor, nem a acção política. (Viçoso, 2011: 316)

Este horizonte decetivo contrasta, porém, com a decomposição a que o autor submete as estruturas convencionais do romance para engendrar novas formas de contar, fragmentárias mas dúcteis, precursoras da pós-modernidade. Advogando uma superação do paradigma estético-literário neorrealista – mesmo se o repertório de temas que este propunha não lhe foi alheio –, Abelaira promove uma renovação da carpintaria romanesca, apta a sustentar uma criação verdadeiramente original:

Porque a literatura deixou de ser hoje uma obra de criação para se transformar em puro cozinhado de ideias feitas, puro consumo de energias não renováveis. Mesmo quando olha para o mundo e nos fala dos homens e se diz realista, vê-o com ideias velhas de cinquenta anos, contribui para travar o espirito. Transformou-se numa coisa detestável que já não serve para nada nem para se alimentar a si próprio. E qualquer dia não interessa a ninguém, salvo àqueles que não se interessam por nada. (Abelaira, 1981d: 7)

Assim, *Bolor* introduz uma rutura, em 1968, com a tradição romanesca precedente, numa intencional transgressão das suas convenções, porque “a relação de Abelaira com o Neorrealismo, [...] justamente se ia esgotando, como se ia esgotando o regime político que, por oposição, fora a sua razão de ser”. (Reis, 2005: 291) Por exemplo, a escolha da estrutura diarística de *Bolor* vem, de forma indisfarçável, demonstrar a sua desconfiança em relação a este registo autobiográfico, reiterada sucessivamente em várias obras, mormente no que diz respeito aos poderes representativos da palavra literária, por esta participar de um sistema modelizante do mundo que o diarista reutiliza sem controlar e pelos drásticos cortes temporais que impõe. Revelando inegável desenvoltura no manuseamento da forma, Abelaira recupera, para logo o denegar, o romance-diário:

Se nalguns aspectos respeita as características da escrita diarística [...], há momentos em que o autor opta por modelos de narração absolutamente incompatíveis com a escrita de um diário: o(s) narrador(es) joga(m) com as datas e as próprias regressam ao passado ou antecipam o futuro, criando *puzzles* que o leitor terá de decifrar. Outras vezes, a submissão às regras da narração intercalada e simultânea é tão rigorosa que se transforma em paródia. (Lourenço, 2008: 112)

Esta utilização do diário que, ora se sujeita às convenções do género, ora as submete a uma distorção paródica, converte-se numa espécie de *anti-romance-diário*, assinalando um explícito triunfo da instabilidade genológica¹²¹:

Enquanto destrói – em uníssono com as teorias contemporâneas às de Barthes e Foucault – as premissas epistemológicas do diário (que um sujeito poderia reconhecer-se), demonstra que todas as características textuais de forma e de conteúdo são puras convenções e leva o género diário, como é praticado até aos anos sessenta, *ad absurdum*. (Neumann, 2002: 158)

Claramente influenciado pela pesquisa técnico-formal do *nouveau roman*, Abelaira intenta o desmoronamento irónico de todo o horizonte de expectativas do leitor. Com efeito, *Bolor* demonstra exemplarmente que, no contexto pragmático-comunicativo do romance pós-moderno, impor uma *leitura de prazer*¹²², de consumo,

¹²¹ Tal como refere Roland Barthes, “o «diário» (autobiográfico) está no entanto hoje em dia desacreditado” (Barthes, 1975: 115), devido à impossibilidade de apreender o sujeito na sua busca.

¹²² Relembre-se, a este propósito, a célebre distinção que Barthes propõe entre *texto de prazer* e *texto de fruição*: “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta [...], faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a

ao leitor e “reduzi-lo a uma unidade de sentido, com uma leitura abusivamente unívoca, é *cortar a trança*, é esboçar o gesto castrador.” (Barthes, 1999: 121) Abelaira instiga, pelo contrário, o leitor a uma *leitura de fruição*, que abale as suas convicções, que o resgate da sua passividade, compelindo-o a agir¹²³, a traçar novos rumos de interpretação compreensiva. O romance assume, assim, uma tonalidade detetivesca, policial¹²⁴ que, aliás, o próprio autor admite:

Escrevo romances policiais sem cadáver, sem crime, sem roubo. Se considerarmos um romance policial como um livro em que o autor pretende “enganar” o leitor, os meus romances são policiais. Se há coisa que me diverte ao escrever é tentar ir enganando o provável leitor, ao mesmo tempo que me engano a mim próprio. Como uma espécie de jogo, de armadilha. Nesse sentido sou efectivamente um romancista policial. De tal maneira isso é verdade, que já pensei várias vezes escrever um romance policial a sério, com cadáveres... E é muito possível que um dia o venha a fazer. (Abelaira, 1990: 9)

Neste “jogo”¹²⁵, Abelaira “brinca com as convenções da poética literária e carnaliza as convicções do narrador e do leitor” (Pereira, 1991: 28), propondo um labirinto de espelhos, que o leitor terá de percorrer para dele extrair sentido possível, pois o autor reserva-lhe esse papel¹²⁶.

consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.” (Barthes, 2001: 49)

¹²³ “Deixando de lado a passividade com que se lia o romance histórico, o leitor será chamado a desempenhar um papel mais interventivo: porque constantemente sentirá a consciência do jogo artístico levado a cabo e porque, decorrente disso, se verá levado a encetar pesquisas paralelas que corroborem, ou não, os dados postos na mesa da ficção. Em qualquer dos casos, a entropia semântica e formal que se estabelece levá-lo-á, inquestionavelmente, a uma interacção a que não estava habituado.” (Arnaut, 2002: 21)

¹²⁴ Roxana Eminescu, no ensaio *Novas Coordenadas no Romance Português*, salienta, na ficção portuguesa contemporânea, a recuperação da literatura policial ou, pelo menos, das suas estratégias, na senda de Dostoiévski (relembre-se que Abelaira traduziu este autor para o português):

“Eis o momento de recordar que o enigma policial – esquema clássico da busca que conduz, a partir dum cadáver, ao responsável pela morte – tornou-se fonte de inspiração favorita duma grande parte dos autores contemporâneos, muitas vezes de ascendência dostoiévskiana. [...] O romance policial adquire funções muito diferentes, diversas também daquelas que se encontravam nas suas origens. Mas há uma função primordial e constante, que é, de facto, mais uma estratégia: a de manter vivo o interesse do leitor, distraíndo-lhe a atenção do objectivo propriamente dito da empresa literária, que lhe é inculcado sub-repticiamente, para melhor assimilação. Este objectivo é o meta-romance.” (Eminescu, 1983: 21)

¹²⁵ A propósito deste “jogo” que Abelaira incessantemente refere, transcrevemos uma crónica, dada à estampa pelo autor no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, intitulada “O Jogo Romanesco”. Nela, Abelaira idealiza um diálogo entre o autor do romance e o seu leitor, por forma a exemplificar a relação de desafio e cumplicidade que caracteriza a literatura pós-moderna. É tentador reconhecer, na conclusão deste texto verdadeiramente notável, um reenvio para o caso particular de *Bolor*:

“[...] Contar exige que o fluxo comunicativo se faça nos dois sentidos. É um jogo entre amigos. E não agrada a ninguém um parceiro inerte: para que o meu jogo me fascine, o outro tem de me criar dificuldades, fazer jogadas inesperadas, um pouco de «bluff». Tal como eu, que, que em função do jogo dele, guardo os meus trunfos para o momento oportuno, o instante em que possa surpreendê-lo. Jogar é até uma forma de conhecer outros, de ver como reagem às nossas provocações. Mesmo no amor. Jogar, conversar.

Que é um romance? Um monólogo? Uma conversa, naturalmente – e a conversa de alguém que gosta de jogar com os outros, os leitores. Na ausência desses imagina as mais diversas reacções, prevê os

Assim, a pluralização da enunciação, a pulverização da expressão temporal, o questionamento do estatuto pragmático do leitor, a própria implosão do conceito de “diário”, a precariedade das categorias de real e de verdade tornam o romance *Bolor* partícipe dos códigos de escrita pós-modernos:

É baseado nessa análise que proponho localizar, na diacronia do romance português, *Bolor*, como momento chave na emergência de uma escrita especificamente pós-moderna. Marca-se aí uma ruptura com o modelo do romance existencialista dos anos 50 [...] que pressupunha ainda modelos de profundidade na investigação sobre o sujeito, a escrita e a memória. (Avelar, 1992: 7)

Torna-se, assim, significativo o papel do romance-diário na dinâmica periodológica da história literária portuguesa, porque, com efeito, foram as suas

comentários, os agrados e desagradados, procura pregar-lhe partidas e fica à espera – para depois, digerida a surpresa, talvez contra atacada, pôr na mesa uma carta decisiva ou que pretende sê-lo. Por aí se mede, de resto o talento do romancista: escolhe um leitor imaginoso (imaginário também), capaz de réplicas interessantes que obriguem o autor a ir sucessivamente alternando a marcha «natural» da narrativa, do jogo. Ou escolhe (o mau romancista) um leitor passivo, incapaz de opor resistência.

O grande jogo:

– Ah, diz o romancista, julgas compreender este capítulo? Puro engano! Para medir todo o alcance dele seria preciso conhecer certa afirmação uma vez num texto de São Jerónimo e tu nunca leste São Jerónimo. Brinco com São Jerónimo. Mesmo que tenhas lido, não te recordas. Jogo às escondidas contigo e escondo muitos trunfos. Divirto-me.

– Ah, diz o leitor, essa frase que escreveste nem tu imaginas o significado que passa a ter se confrontares com certo passo de Rabelais. Tu não o conheces ou não te recordas. E eu, porque me lembro, tiro da tua frase um partido extremamente divertido.

E mais tarde, o romancista:

– Caíste na ratoeira. Crês que após este capítulo as coisas se vão passar como imaginas.

– Pobre ingénuo, responde o leitor. Supões que caí no teu laço, que creio que as coisas se vão passar como tu imaginas que eu imagino...

Porque, evidentemente, a cultura do romancista não é a cultura do leitor. São diferentes, propiciadoras de reações diferentes, inesperadas para um e para o outro. Sim, ambos têm cartas diferentes.

Bom jogador, apaixonado do jogo, bom conversador, apaixonado da conversa, o romancista prevê as objeções do leitor. Prevê ou procura prever, sabendo embora que se engana, porque o leitor é também um bom jogador, homem de reações inesperadas.

Surpreender o leitor, dar-lhe o xeque-mate? O grande romance é aquele em que necessariamente o autor vence o leitor? De modo nenhum: o grande romance pode ser também aquele em que o romancista perde. Mas depois de ter oposto uma tão imaginosa resistência ao leitor que este nunca jamais o esquecerá.

O romance é um jogo do rato e do gato, mas nunca se sabe quem é o rato e quem é o gato, quem ganha e quem perde. Uma conversa.” (Abelaira, 1981c: 32)

¹²⁶ Uma evidência da pluralidade de sentidos do texto é a sua conclusão em aberto, que, no caso de *Bolor*, resulta num enigma. A colmatar o último fragmento, onde o mesmo enunciado é repetido pelos diferentes diaristas, deixando a possibilidade da intermutabilidade dos discursos suspensos na forma de pergunta retórica, surge um misterioso T maiúsculo, como símbolo aritmético, cujo valor não é fornecido, cabendo ao leitor sugerir hipóteses de decodificação. Várias conjecturas têm sido avançadas, entendendo-o como T de Tempo, questão central de *Bolor*, ou sugerindo a decomposição do carater em duas linhas que apenas se tocam tangencialmente, em sentidos opostos, tal como Humberto e Maria dos Remédios, ou simplesmente reconhecendo no T o símbolo de uma folha arrancada, como sugere Fátima Fernandes da Silva: “este final parece-me simular um gesto exterior ao sujeito da escrita, um acto de violência, de violação do espaço e do tempo de escrever – neste fim, ouço uma folha arrancada.” (Silva, 2008: 83) De qualquer modo, esta cumulação de possibilidades semânticas divergentes demonstra o sucesso da intenção de Abelaira – concitar o leitor intrigado a participar da trama romanesca.

especificidades que permitiram a Abelaira, através da sua recuperação crítica e transcriadora, tornar-se precursor da inscrição da pós-modernidade no campo literário nacional.

4. FERNANDA BOTELHO: A (DES)CONSTRUTORA DE HISTÓRIAS

Esta noite tive um sonho curioso: estava com um dicionário de literatura na mão e logo me procurei na letra B. Então, encontrei, a seguir ao meu nome, duas datas: a do meu nascimento, 1926 Porto, a da minha morte, ano e local. Fiquei satisfeita, agora já sabia. Ao acordar mais tarde, verifiquei que não me ficara na memória a segunda data, como se me tivessem ostensivamente despojado do privilégio de saber o que só Deus sabe. Ou então, quando li a data, a data já pertencia ao passado. Portanto, já morri.

(Botelho, 2003: 134)

Fernanda Botelho foi também, a par de Abelaira, responsável pela renovação da ficção portuguesa ocorrida na década de 60. Apesar de a sua obra poder ser correlacionada, como a do autor de *Bolor*, com a eclosão do pós-modernismo português, nem sempre se lhe tem reconhecido o lugar que, por direito próprio, lhe pertence, tanto por anunciar a imposição de uma literatura de voz feminina, como pelo protagonismo que a corporalidade e expressão erótica femininas nela assumem, como ainda pela libertação transgressiva dos rígidos cânones romanescos que preconiza.

Na verdade, para além do ano de nascimento, Fernanda Botelho partilha com Abelaira a originalidade compositiva da sua obra, a lucidez autoirónica e o acutilante jogo romanesco que propõe aos leitores, sacudindo-os da passividade e da inércia que minavam a vontade revolucionária e transformadora, que ambos os autores insistentemente denunciaram.

É esta geração, em que as obras de Fernanda Botelho e de Augusto Abelaira se inscrevem, que Eduardo Lourenço denominou como a dos “filhos de Álvaro de Campos”, celebrando, num conhecido ensaio, a sua audácia e desenvoltura literárias:

Há uma *saúde* literária, uma seiva, um gosto, um “optimismo” linguístico na nossa Nova Literatura que não são de época em nenhuma das grandes literaturas contemporâneas cujo grande tema é a desmontagem e a contestação ao nível mais radical, o da linguagem mesma – do que a literatura foi ou quis ser. (Lourenço, 1966: 925)

Apesar desta menção apreciativa de Eduardo Lourenço, nem por isso o autor deixa de formular algumas reservas quanto à “desenvoltura” literária desta geração, ressaltando que só o futuro poderia confirmar o impacto e a efetiva renovação que ela traria à literatura portuguesa¹²⁷:

Neste momento, a “desenvoltura” tem ainda um carácter ambíguo e longe de poder ser lido apenas como índice *positivo*, mas a recusa massiva [sic] da abissal hipocrisia que significa, já lhe fazem jus a que se sublinhe o lado libertador. Há uma gratuidade e ainda um cheiro a provocação em muito comportamento “desenvolto” como a leitura de Fernanda Botelho testemunha, a que só o futuro poderá dar a face de uma conquista. (*ibidem*: 933)

Carlos Reis acentua também a inventividade literária de Fernanda Botelho e a singularidade dos seus processos de escrita, destacando o alcance testemunhal da sua produção:

Por sua vez, Fernanda Botelho merece o realce devido a uma escritora que soube, de forma ágil e metódica, cultivar desapaixonados mecanismos de construção narrativa e de análise de personagens, assim dando um testemunho muito sugestivo do que é o trajecto social, moral e ético de uma burguesia que vive um pós-guerra algo desencantado. (Reis, 2005: 244)

Apesar de ter inicialmente trilhado as sendas poéticas anunciadas pela *Távola Redonda*, foi com a sua “hábil, se não virtuosística, arquitectura romanceladora” (Lopes & Saraiva, 1996: 1102), herdeira de um modernismo brandoniano tardio, que a autora explorou os limites da ficção, fazendo implodir os convencionais códigos técnico-narrativos do romance e ampliando as suas potencialidades genológicas:

Laboratório da narrativa, local privilegiado de viva experimentação, o (um certo tipo de) romance vem encenando, desde a década de 60, uma espécie de experiência dos limites que passa forçosamente pela contestação e desmoronamento da prática

¹²⁷ No entanto, em 1996, numa recensão crítica a *Dramaticamente Vestida de Negro*, Maria Isabel Barreno reconhece que “o tempo das letras parece em declínio, submerso pelo tempo da imagem, do gesto e do som” e que, infelizmente, Fernanda Botelho exige uma leitura complexa, pouco apreciada nos tempos que correm: “Hoje em dia poder-se-á considerar [...] a escrita de Fernanda Botelho como difícil por ser vocabularmente abundante, gramaticalmente correcta ou semanticamente inventiva ou, mais plausivelmente, considerada difícil pelo ritmo lento, neste tempo em que muitas prosas andam em cadências mais vertiginosas por influência da televisão.” (Barreno, 1996: 290)

romanesca tradicional que reflectia a estabilidade de um mundo de equilíbrio inabalável, e pela recusa da imposição das leis rígidas e de significações preconcebidas. (Cordeiro, 1997: 111)

Este desafio aos limites da forma romanesca, como já referido a propósito de Abelaira, prescreve uma radical alteração na relação autor/leitor, já que o autor tradicionalmente se assumia como potestade monopolizadora, ao passo que o leitor era o recetáculo passivo de um enunciado imutável, com regras definidas que regulavam esta relação unilateral. No entanto, esta “Nova Literatura” impunha a necessidade de um leitor ativo, que colaborasse empenhadamente no “jogo romanesco”, exercendo o seu papel hermenêuticamente imprescindível de descodificador:

Estes romances [...] instauram ainda um violento atentado aos protocolos tradicionais de leitura, desconcertando ou mesmo afastando quem não se disponha a um esforço continuado de atenção (de associação e de decifração). (*ibidem*: 112)

De facto, quase todos os romances de Fernanda Botelho propõem um misterioso enigma ao seu leitor, aproximando-se muito da lógica diegética do romance policial, tal como acontecia em Abelaira. Exige-se-lhe, assim, grande agilidade, em virtude da complexidade estrutural, intertextual e cultural que atravessa a sua prática ficcional:

De facto, a arquitectura romanesca de Fernanda Botelho convoca técnicas, registos, géneros, artes e saberes diversificados, em virtuosidade de perfeito e geométrico equilíbrio que lhe permite integrar no romance diarística, lirismo, teatro, géneros romanescos ditos menores, em lúcida e determinada concatenação que lhes concede exactamente o espaço necessário e suficiente para que tenha lugar a problematização que constitui o romance como excesso em relação à narrativa. (Abreu, 2002: 69)

No âmbito desta incorporação dos “géneros romanescos ditos menores”, o registo íntimo autobiográfico ocupa, na ficção de Fernanda Botelho, um expressivo destaque.

4.1 PRECÁRIAS SIMETRIAS: INCURSÕES DE FERNANDA BOTELHO PELOS GÊNEROS AUTOBIOGRÁFICOS

O que para mim é invulgar – gosto de esquemas, de um plano sujeito a uma ou outra performance inspiradora, gosto de silogismos. Sou por gosto geométrica, de modo a que, igualmente por gosto, repudie linhas, arcos e ângulos em favor de uma ultrajante fisionomia enigmática, a nível galáctico. Sou também jovialmente apreciadora de simetrias, só para ter depois o prazer de as libertar. Isto será lógico?

(Botelho, 2003: 108)

Ao contrário de Abelaira, que obsessivamente privilegiava, num constante exercício de recuperação temático-estrutural, o género diarístico na sua ficção, Fernanda Botelho experimenta vários géneros autobiográficos, mesclando-os, diluindo-lhes as fronteiras e testando os seus limites.

Como a própria autora admite no texto em epígrafe, do seu apreço pelas figuras é indelével o gosto que retira da sua desconstrução em “linhas, arcos e ângulos”, tal como procede com as convenções de género, nomeadamente as autobiográficas. Como foi sendo referido ao longo deste trabalho, os vários géneros que integram a constelação autobiográfica nem sempre apresentam linhas divisórias muito definidas e Fernanda Botelho move-se, quase sempre, no limiar dessas fronteiras genológicas, tornando difícil, por vezes, destrinchá-las.

Começaremos justamente por verificar isso mesmo na última obra da autora, *Gritos da Minha Dança*, um conjunto de fragmentos de natureza híbrida, publicado em 2003. *Gritos da Minha Dança* é de indecível caracterização, devido à dispersão genológica¹²⁸ que os seus fragmentos evidenciam, sentindo a autora a necessidade de legitimar tal diversidade numa entrada introdutória de explicitação metatextual:

¹²⁸ António Manuel Ferreira observa que, apesar da dispersão genológica, Botelho confere engenhosamente unidade a este conjunto de fragmentos, através do “sistema de titulação”: “A arquitectura do livro é assegurada pelo sistema de titulação. O título geral conglomerava a dispersão dos títulos internos, que funcionam como fragmentos de um todo, cuja natureza é, como ficou dito, textual e existencial. Todos os títulos internos têm que ver com dança; são afluentes bem nomeados da grande *dança* estampada no título geral: a *dança* da vida e da escrita, pois a escritora, embora não saiba como definir «esta obra», vai, no entanto, dando, desde o início, algumas indicações importantes.” (Ferreira, 2006: 142-143)

Sei realmente o título que vou atribuir (ou já atribuí) a esta obra, mas é só isso que sei, ignoro como defini-la não sei bem o que nela vou contar ou expor ou reflectir ou contar-me ou expor-me ou reflectir-me. Que ninguém, no entanto, se engane ou caia em confusões: não será determinadamente uma biografia, muito menos uma autobiografia, se bem que de ambas tenha a sua parte. De diário, mensário ou anuário também um tanto terá, desordenado, ao sabor de caprichos ociosos, de apetites pontuais, de exigências compensatórias de silenciosas carências, de descargas emotivas, de recalques finalmente soltos e galopantes... [...] Também de ficção algo haverá, não consigo escapar-lhe. E, quem sabe?, talvez uma abusiva incursão no reino das gambiarras e ribaltas (um acto, não mais), pois que, ao estreitar-me no género, dou satisfação a um sonho acordado que já vem dos longes. Não esquecerei, claro, comentários ao dia-a-dia, caso valha a pena comentar esta pepineira de consumo diário e canhestro. Também evocarei algumas memórias de um passado remoto ou recente. (Botelho, 2003: 9)

Apesar de reconhecer, neste conjunto de fragmentos, uma substância ficcional, de inclinação dramática e até lírica, é no universo autobiográfico, sobretudo, que ele se implanta. Nele coabitam “biografia”, “autobiografia”, “diário” e “algumas memórias”, sem, no entanto, se conseguir determinar com precisão onde um género acaba e o outro começa. Aliás, Fernanda Botelho admite mesmo que nunca terá escrito “nada tão veemente, demencial, desarrumado” (*ibidem*: 111). Como refere António Manuel Ferreira, a estética fragmentária da última obra de Fernanda Botelho e os diferentes registos usados contribuem para comunicar o seu teatro íntimo, que é afinal o drama existencial da velhice e da proximidade da morte:

Deste modo, os vários fragmentos de *Gritos da Minha Dança* dão forma a uma figura humana intrinsecamente contraditória, oscilando entre a fraqueza e a capacidade de resistência; e o tom diarístico de algumas passagens confere a essa oscilação um carácter testemunhal, que provém da necessidade de dar sentido a um quotidiano em desagregação e acelerada perda de qualidade, transformando-se em “pepineira de consumo diário e canhestro”. (Ferreira, 2006: 143)

No entanto, esta confinidade entre os vários géneros autobiográficos transparece também na sua obra romanesca, nomeadamente em *Terra sem Música* (1969) e em *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1987). Em ambos os romances, as protagonistas, respetivamente Antónia e Luíza, assumem um projeto de escrita, interpolado na narrativa principal, e “orientam para a escrita a reinvenção autobiográfica, ainda que com diversas contaminações e intersecções entre os dois planos narrativos”. (Abreu, 2002: 73)

Antónia, de *Terra sem Música*, quando interrogada por Sérgio acerca da natureza do seu “livro”, responde:

Não sei bem. Isto é: sei. Sei que não é um romance. Eu chamaria um *divertissement*. Mas também não sei se é um *divertissement*. Em todo o caso, já tem título. [...] O Livro de Pitch. (Botelho, 1991: 11)

Pitch é uma personagem que Antónia elege como símbolo de liberdade¹²⁹, com quem, muitas vezes, se confronta e interage, constituindo-se numa espécie de *alter ego*, “Pitch-elo-de-ligação-entre mim-e-o-resto” (*ibidem*: 38). Reconhecendo-se um ser em fragmentos¹³⁰, Antónia revela que a sua escrita é impulsionada por um sentimento de crise interior:

Comecei a escrever este livro em plena crise e é bem possível que, aplicando a teoria do “ângulo raso” (a qual, por muito que pese à autora, nem sequer é excessivamente original), o acabe já na beleza dos cactos e dos cardos. Começo, porém, a pensar se a acumulação de todas as crises não estará a provocar um abalo que me afecta para além do domínio psíquico. O mal básico será talvez esta noção opressiva que tenho da unidade, da minha unidade. (*ibidem*: 57)

A procura desta “unidade”, através da escrita (“o autor é sempre a unidade, o elo, o pano de fundo” (*ibidem*: 38)) e da criação de um *alter ego* dissonante, revela o logro que é Antónia, peça no xadrez da sociedade burguesa em que se move e que emblematicamente representa, apercebendo-se de que não passa de um arquétipo, de uma emissária abúlica e acrítica do universo social que a formatou e, portanto, desprovida de real identidade:

Verifico estar a falar de mim. É moda agora, dirão todos, direi eu, que os autores se desvendem, que se exponham na praça, escravos poderosos aguardando mercador que os adquira.¹³¹ Verifico, porém, que não estou a falar de mim. Passei-me a papel químico e, desde

¹²⁹ “É um nome. Um diminutivo, suponho. Lembras-te de quando estive em Knokke, no ano passado? O meu hotel ficava mesmo em frente da praia e a janela do meu quarto dava para o mar. Havia uma barraca com um nome pintado numa das paredes. O nome era esse mesmo: Pitch. Quando eu chegava à janela, via sempre aquilo: o mar, a praia e, entre as outras barracas, umas anónimas, outras não, uma barraca chamada Pitch. Um dia saiu de lá uma mulher (ou rapariga, não sei bem). Dirigiu-se para o mar. O tempo estava enevoadado, até chovia. A praia, deserta, só aquela mulher. Ela dirigiu-se para o mar. Tão serenamente! Pareceu-me a própria imagem da liberdade.” (Botelho, 1991: 11-12)

¹³⁰ “Tudo é fragmento em mim: a alegria, o amor, a consciência, o desespero, a minha força, a minha fraqueza, os meus desejos insatisfeitos, a insaciada procura deles. Daqui até à morte, vou perdendo e reencontrando fragmentos, alguns para sempre perdidos, outros jamais encontrados; como fará a Morte para me ter inteira?” (*ibidem*: 104)

¹³¹ Deste comentário de Antónia, deduz-se uma crítica aos escritos autobiográficos, onde os autores se desvendam, comprometendo a sinceridade e a espontaneidade que deveriam predominar no registo intimista, visando apenas agradar ao leitor, um “mercador” ávido de aceder à vida privada de outros.

sempre, circulam por aí, em Lisboa como em Hong-Kong, múltiplos exemplares desta variedade humana a que me refiro quando aparentemente me refiro a mim. Se insistem em saber, sou um arquétipo. (*ibidem*: 41)

Pitch é, assim, o desdobramento de Antónia, uma das suas vozes, que, por vezes, participa do quotidiano da sua criadora, promovendo uma fusão entre o plano ficcional e o plano referencial:

Alter ego da protagonista, pese embora a relação conflituosa entre ambas mantida, Pitch invade-lhe o quotidiano, nomeadamente em situações de aparente convivialidade, através da elaboração mental de passagens do livro (assinaladas em itálico nessas ocasiões) que aparecem, de facto, integradas neste, e, portanto, repetidas no romance. Como outras personagens da *mise en abyme* assim praticada, Pitch – nome e entidade – tem origem em realidade observada mas transfigurada pela fantasia da protagonista. (Abreu, 2002: 76)

Ao longo de todo o romance, Antónia abruptamente interrompe a narrativa principal com pequenos apontamentos e notas que irão integrar, em regime reiterativo, “O Livro de Pitch”, que se destacam pelo uso do itálico e se assemelham a pequenos fragmentos diarísticos e a uma escrita do instantâneo. Além disso, o carácter díspar de vários dos fragmentos incluídos em “O Livro de Pitch” é evidenciado pelas várias epígrafes que os antecedem e apenas a liberdade formal e estrutural de um diário poderia comportar esta diversidade: “Notas para o guião sobre o tema de ‘O Homem do Café’” (Botelho, 1991: 96), “Conto sobre o tema de ‘O Homem do Café’” (*ibidem*: 103), “Transporte de uma Confidência” (*ibidem*: 138), “História do Barba Azul” (*ibidem*: 195) e “O exercício literário de Pitch: ‘Carta de Amor’” (*ibidem*: 248). De facto, João Palma-Ferreira salienta a proximidade do projeto de Antónia com o registo diarístico:

A preocupação literária da personagem desmascarada nas páginas do próprio *Livro de Pitch* e uma das epígrafes que o inicia esclarece a intenção de *Journal* íntimo que todo o livro revela. Estamos perante a enunciação esquematizada de diversos planos de uma mesma realidade; Fernanda Botelho retoma, com este texto, o estudo dos mundos privados, quase num sentido neo-romântico. (Palma-Ferreira, 1974: 168)

Apesar destes pontos de contacto com a escrita diarística, o texto apresenta também aspetos convergentes com o memorialismo, a epistolografia, o autorretrato,

etc., concretizando um projeto de escrita multivário que agrega vários géneros autobiográficos¹³², como, em desmistificadora explanação final, revela Adrião:

O seu “Livro de Pitch” funciona como confissão pública da sua incapacidade e, ao mesmo tempo, autodefesa... Sim, sim, já sei o que vai dizer-me que não é autobiográfico. Que é pura invenção, que Pitch é a liberdade... A quem pretende iludir? Você procura, através do seu “Livro de Pitch”, um resgate possível. E espera, depois, fechar ao mesmo tempo o seu livro e a sua vida, em paz consigo própria. Acha que eu vou permitir, de braços cruzados, um resgate tão ilusório e um suicídio tão imbecil? (Botelho, 1991: 265)

Segundo Graça Abreu, a indefinição genológica de “O Livro de Pitch” é crucial para a apreensão do sentido geral do texto:

A busca de um suporte ou de um género confunde-se assim com a busca de uma saída para a crise existencial da protagonista. E tal como “O Livro de Pitch” permanece indefinido não só quanto ao género mas, em certa medida, também quanto à matéria (mais do que funções narrativas são as reflexões que constituem o elo entre as diferentes abordagens), assim o romance confunde as pistas finais que permitiriam ao leitor concluí-lo. (Abreu, 2002: 80)

De facto, o tropismo autobiográfico é, em “O Livro de Pitch”, evidente, apesar de subsistir alguma perplexidade ou desconfiança por parte do leitor, devido à clara intenção de abolir as fronteiras dos géneros, de forma a corroborar, no plano da *inventio* ficcional, o que Antónia anunciara desde o início – “O Livro de Pitch” é um *divertissement*:

Por isso, “O Livro de Pitch” é “compósito”; é reunião de fragmentos diversos a que o autor confere a unidade; é espaço de introspecção reflexiva e discussão (entre narradora e Pitch); é trabalho de recreação e recriação, e tudo em função dum presente – sem perspectiva – que se quer esclarecer. Por isso, escrever é sobreviver, é promover o autoconhecimento, é procurar a identidade. Através da recriação, e recreando-se, a personagem-autora ensaia – como em vasto laboratório –, em múltiplos pontos de vista e em diversas escritas sobre outras escritas, a superação da sua divisão interior. O fim do livro significa, pois, a recuperação-descoberta de um futuro, uma forma de estar viva, o ouvir o nome que a chama. Sendo assim, o enunciador já não pode ser o mesmo, a personagem autora já é outra sendo a própria, pois encontra a sua identidade, ou reconhece que “o amor só é possível entre duas pessoas inteiras”. (Lopes, 2002: 152-153)

¹³² Num revelador diálogo entre Sérgio e Antónia, ele pergunta-lhe se o que está a escrever é “pessoal”, ao que a protagonista responde que “se por pessoal pretendes dizer autobiográfico, a resposta é não”. (Botelho, 1991: 94)

De modo semelhante a Antónia, também Luíza, de *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, leva a cabo um projeto de escrita a que atribui o mesmo título do romance. Este integra grande parte do capítulo I e é introduzido com o título de “1972 Esta Noite Sonhei com Brueghel (excerto do manuscrito)”. No último capítulo, o referido manuscrito de Luíza encerra com “1984 Fim do Manuscrito Esta Noite Sonhei com Brueghel”, apesar de, no decurso de toda a narrativa, surgirem excertos interpolados do referido livro, muitas vezes detetáveis a partir da apresentação gráfica distinta.

Luíza, que já havia iniciado o seu livro há doze anos, retoma-o e considera-o “autobiográfico”:

– Se bem me lembro – diz – já uma ou duas vezes te falei do meu livro, do livro que estou a escrever, “Esta noite sonhei com Brueghel”, é assim que se chama. Autobiográfico. Comecei-o há doze anos, em Bruxelas. De um jacto, quase. Uns tempos depois, deixei de lhe pegar. Foi uma fase da minha vida muito intensa, não sei hoje se insuportável, se maravilhosa, bastava-me viver. Agora recomecei. Talvez nunca o acabe. Quando voltei a ler o que há doze anos escrevi... Pareceu-me tão irresponsável! Uma brincadeira de mulherzinha ociosa. Estive para rasgar tudo! Mas depois lembrei-me de que o... como hei-de dizer?... o tom em que está escrito define-me tal como eu era há doze anos, antes de... de tudo isto, percebes? Mas agora vai ser a sério, agora já não vai ser uma actividade lúdica, agora é como que um último recurso... Olha, não sei explicar-te melhor! (Botelho, 1989: 11)

Como Luíza reconhece, este projeto autobiográfico é inicialmente apenas uma brincadeira, mas quando, passados anos, retoma a sua escrita, é como um “último recurso”, ao serviço de um processo de autognose, constituindo uma verdadeira via salvífica.

No entanto, a autora reconhece que a sua autobiografia se revela insubmissa à gramática que regula o género:

Uma autobiografia, sim, mas não linear, sob nenhum aspecto, nem no tempo, nem na... Como hei-de dizer?... Talvez sirva se eu disser que não será só factual, estás a perceber?, vou lá pôr também sonhos, pesadelos, imaginação, marginalidades (coisas que nos passam pela cabeça, percebes?), eventuais inverdades [...] Também não é uma história voltada para o psicológico, com a minha alma transformada num farrapo irrecuperável a desfazer-se em esotéricos arroubos... Não! Nem expressionista... nem, é claro (ri baixinho), nem de compromisso... en-ga-gé! (*ibidem*: 82)

Assim, num discurso circulante entre a autobiografia, o autorretrato, as memórias e até o diário¹³³, torna-se evidente a permeabilidade dos gêneros intimistas à ficção. Aliás, Luíza reconhece que, embora tenha transposto as pessoas que fazem parte da sua vida para o papel e lhes tenha mantido o nome, elas assumem uma nova identidade, transformam-se em “personagens”, seres que habitam agora um universo intrinsecamente ficcional:

Porque não alterei os nomes, os nomes dos participantes, das personagens. Não são personagens, conheço-as. Mas são personagens, sim senhor! São e não são. Não as inventei, por isso não são. Mas, no manuscrito, parecem personagens. Percebes? (*ibidem*: 11)

Esta interpenetração recíproca do real e da ficção afeta também a figura da autora e protagonista, Luíza, quando esta questiona se é realmente uma imagem fiel daquela que de si tenta esboçar na obra:

Chega, porém, de me falar de mim, quem sabe se o meu autorretrato é este ou se estou apenas a inventar-me para o cenário onde me deixaram, apenas a colocar uma personagem no teatro tecnológico onde me deixaram [...] (*ibidem*: 13)

Para além destas reservas quanto à natureza e aos limites da escrita autobiográfica, Luíza nega também o seu carácter intimista, traço que usualmente a define:

– Não, não é intimista – respondo-lhe. Faço uma pausa de reflexão e então justifico: – Seria intimista, se estivesse todo voltado para dentro, para a alma em alvoroço, os seus sobressaltos... se assim

¹³³ Luíza retoma a escrita do seu manuscrito, depois de um encontro casual com Rui, seu ex-marido, e tenta recuperar os acontecimentos que dominaram a primeira parte redigida há doze anos atrás e o seu presente, refugiando-se “entre a memória desdobrada e a brancura compreensiva e acolhedora do papel.” (Botelho, 1989: 80). No entanto, por vezes, este registo afasta-se do tom memorialístico e assume contornos de diário. Por exemplo, Luíza está a escrever, quando se apercebe que Diogo veio para casa no carro de um amigo e regista a consequência: “Intrigante! Escrevo hoje o que amanhã vou saber: que tenho de tomar um táxi para ir à Sofia”. (*ibidem*: 107). Para além disso, dos gêneros autobiográficos, o diário é aquele em que prepondera a escrita de si para si, sendo um dos motivos recorrentes o da destruição do manuscrito, e estes dois *topoi* estão presentes em “Esta Noite sonhei com Brueghel”: “eu, não sendo ilustre, escrevo porque, só quando escrevo, me sinto livre de me contar como eu bem queira, pois só a mim própria me conto e só para mim própria; e que, talvez, quiçá, quem sabe, talvez eu um dia possa pôr a palavra “fim” numa folha, que será a última, e então acomodar os meus invioláveis cadernos, muito certinhos, e com eles alimentar as chamas da lareira que, no Inverno, aquecem os serões do Diogo; e que, caso tal aconteça, é porque alguma coisa fiquei a saber que até aí não sabia, um sentido enfim encontrado ou, indistintamente reconhecida, a vanidade das coisas, vida inclusa, amor incluso (a morte excluída), vanitas vanitatum, omnia vanitas...” (*ibidem*: 109). Assim, em *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, conquanto não se verifique a preponderância de um registo diarístico, são identificáveis alguns motivos que a ele reconduzem a escrita ficcional.

me posso exprimir. Não é nada desse género... isso de expulsarmos o nosso subjectivo como o mar despeja as ondas... sempre o mesmo ritmo, sempre a mesma dor. Não, nada disso. As coisas exteriores, os objectos, a materialidade do meu corpo, carne, ossos, sangue, água, tudo isso me distrai de mim. [...] Mas, são, mesmo assim, complemento... fazem parte do quadro em que estamos vivos... que nos revela. (*ibidem*: 112-113)

Como Antónia, também Luíza procura conhecer-se através da escrita, e, como ela, reconhece a natureza fragmentária da sua identidade:

Ando à procura da minha alma. Das suas outras partes. Atingi-la no seu total. Por quantos séculos, por quanto mundo, em quantos bocados se repartiu a alma a que pertença? E onde estão, onde estiveram, onde virão a estar os outros bocados meus afins? (*ibidem*: 40)

A escrita autobiográfica serve, assim, o projeto de unificação ontológica, de autorreconhecimento, como, aliás, sustenta Cristina Robalo Cordeiro:

A par da acentuação do valor da escrita e da questionação dos dados tradicionais da ficção, a abertura do romance à exploração do *subjectivo* permite dar a voz e corpo à expressão de vivências do foro íntimo, assim facultando um acesso mais directo à complexidade da consciência e autorizando a exploração das zonas mais obscuras do indivíduo. Meio de acesso ao universo interior, desvendamento do ser que se oculta nas dobras de uma vivência social opaca, a escrita favorece o autoconhecimento, permitindo ao escritor reunir pedaços dispersos e almejar a unidade. (Cordeiro, 1997: 128-129)

De facto, Luíza sublinha que completar o projeto autobiográfico, como resultado de um processo regular de escrita e autorreflexão, teve um efeito inegavelmente terapêutico:

Talvez lhe pareça estranho, mas, desde que retomei a escrita do meu “Esta noite sonhei com Brueghel”, tenho conseguido dominar-me... Quero eu dizer, sinto-me mais forte para assumir angústias e amarguras... aquele desencanto todos os dias repetido... Como se tivesse encontrado um outro motivo... motivo no sentido temático... [...] É como se tentasse resolver qualquer coisa, resolver-me a mim... (Botelho, 1989: 163)

Assim, nestes dois romances de Fernanda Botelho, verifica-se uma atração pelo registo autobiográfico, ainda que, pela sua indefinição e pelo constante desafio aos seus limites, a autora questione os constrangimentos genológicos:

[...] como o poderei classificar? ou caracterizar? mas será necessário pôr-lhe um rótulo para o arrumar na devida prateleira, assim acautelando uma alma de boticário metódico?... (*ibidem*: 114)

Por último, e reenviando já para *Lourenço é Nome de Jogral*, onde Fernanda Botelho questiona a substância e limites da própria escrita diarística, é curioso referir que, em *As Contadoras de Histórias* (1998), encontramos um diálogo entre Eva, Isa e Ana, no qual se detetam alguns elementos relevantes para a compreensão do posicionamento da autora relativamente aos géneros autobiográficos, mas, sobretudo, no que respeita ao diário. Isa confessa às amigas que iniciou um diário íntimo:

– [...] Tenho estado a tomar notas diárias... Um diário, imagine-se, eu que nunca escrevi um diário, até tinha medo de que alguém o lesse. Mas o meu diário é mesmo o que deve ser, um diário, uma coisa só para quem o escreve, só para lembrar, uma catarse... (Botelho, 1998: 139)

Isa admite um receio comum aos diaristas de que alguém possa ler o seu registo íntimo, já que o diário deve ser “uma coisa só para quem o escreve”. Além disso, acentua que o seu diário tem como objetivo guardar momentos que se poderiam dissolver no tempo e desempenha papel catártico, motivos também amplamente glosados pela escrita diarística. No entanto, a expressão de que o seu diário “é mesmo o que deve ser” anuncia a crítica subsequente a este género autobiográfico:

Não como um diário para ser futuramente dado à estampa. Sempre desconfiei de diários, autobiografias, epistolografia... Autêntico narcisismo! Os autores não escrevem para si, escrevem para os outros, não há autenticidade...

– Autenticidade para quê?

– ... escrevem para os outros, para eles dizerem “este gajo” é mesmo bom, as coisas saíam-lhe perfeitas à primeira... coisas assim. Os autotextos...

– Textos autodiegéticos.

– ... Isso. Essa coisa. Parece-me artificiosa, suspicaz (que raio quer isto dizer?!), sofismada, especiosa... É sabotagem, é... (*ibidem*: 139)

Não parece infundado sustentar que, neste trecho, pela voz oblíqua das suas personagens, Fernanda Botelho exprime a sua suspeição relativamente aos géneros autobiográficos, salientando o que neles constitui um jogo falacioso e inautêntico e narcísico exibicionismo por parte dos seus autores. Aqui talvez se encontre a chave de leitura dos romances da autora que interrogam e expõem as fragilidades da escrita intimista. Porém, ainda neste diálogo, Isa dá voz ao verdadeiro dilema que subjaz à escrita autobiográfica: ainda que ela própria censure a falta de autenticidade dos escritos

autobiográficos que visam a publicação, nem por isso deixa de ficar refém desta armadilha:

– [...] É claro que eu também vou fazer uns “arranjos florais” na minha história, na história contada pelo meu diário pontual, dia a dia. Anoto as minhas sensações ainda virgens, e é verdade ainda que a palavra te agrida, Ana. Sensações virgens, depois hei-de desvirginizá-las. (*ibidem*: 139)

Fernanda Botelho ilustra, nos seus romances, a problemática definição dos géneros autobiográficos, anunciando a impossibilidade de uma escrita intimista genuína, já que memória e reconfiguração literária tornam permeáveis as fronteiras entre a realidade e a ficção. Assim, a autora revisita assiduamente os registos autobiográficos para desocultar as suas fragilidades e dar testemunho da sua desconfiança, num programa de desconstrução e reinvenção genológicos que conduzirá ao limite em *Lourenço é Nome de Jogral*.

4.2 LOURENÇO É NOME DE JOGRAL: A VIDA ENQUANTO PROJETO

*Vou contar uma história em código: are amu zev
saud saninem saemég, otium sanineuqep. Sioped
marecserc, marecserc, marecserc éta meracif satla
omoc serrot. So satsirut maragehc. Maragehc so
satsirorret. Sa saninem marabased. Sod sues
seôçaroc uorroj eugnas euq es uohlapse olep
odnum. MIF. As palavras? As palavras são o meu
ursinho de peluche.*

(Botelho, 2003: 124)

Os romances de Fernanda Botelho instigam o leitor a entrar num universo labiríntico, habilmente construído, e propõem-lhe quebra-cabeças de cuja solução depende a decifração global do sentido do texto. Coexistem, assim, diversas possibilidades de leitura, algumas delas não apenas ao nível da semântica narrativa, mas também no plano da arquitetura macroestrutural. A pequena história em epígrafe ilustra o jogo com que a autora desafia os seus leitores: primeiro, exige-lhes que

descodifiquem a chave de leitura, isto é, a inversão das letras que compõem cada palavra; em seguida, os leitores deverão associar o ano em que foi escrita a história – 2001 – e interpretar o seu sentido, à luz do grande acontecimento que o marcou – o atentado terrorista que destruiu as torres gémeas do *World Trade Center*. Parece simples a solução do enigma proposto; no entanto, se pensarmos no exercício mental solicitado para descodificar uma história de meia dúzia de linhas, facilmente se compreende a atenção e o esforço de que o recetor necessitará numa obra de duzentas e setenta e quatro páginas, como acontece, por exemplo, em *Lourenço é Nome de Jogral*. De facto, este é talvez o romance que requisita maior empenho hermenêutico do leitor, porquanto a autora o confronta com um maior grau de complexidade interpretativa. O texto apresenta-se-lhe, portanto, como um verdadeiro quebra-cabeças.

A singularidade estrutural deste romance encontra-se, desde logo, patente na organização do índice. O romance divide-se em dezasseis frações: umas apresentam um nome próprio como título; outras intitulam-se apenas “Capítulo”, sendo acompanhadas da numeração correspondente. A última recorre apenas ao pronome pessoal “Eu” como denominação. No entanto, os “capítulos” apresentam-se com um pequeno avanço à direita, sugerindo, à partida, ao leitor que estes capítulos se distinguirão dos restantes, enquanto que “Eu” se mantém à esquerda, ao nível dos que correspondem a nomes próprios. À primeira vista, estes pormenores parecem não revestir particular significado, mas, na verdade, eles apontam para possíveis dimensões de legibilidade do texto: o leitor poderá optar pela leitura tabular progressiva, consciente de que, no seu decurso, encontrará alternância entre “capítulos” e depoimentos¹³⁴, ou poderá decidir ler todos os depoimentos primeiro e os capítulos em seguida, ou o inverso. Estas possibilidades de leitura multiplicam as potencialidades expressivas do texto, sem que se prejudique a unidade coesiva da obra, destacando-se o último depoimento “Eu”, pela proximidade que o pronome pessoal implica e que, pela sua posição estratégica, se espera que contenha necessariamente os esclarecimentos finais do romance, à maneira de *coda* recapitulativa.

A arquitetura narrativa deste romance é muito particular, pois, como refere Maria Alzira Seixo, “é um texto sábio ou inquietamente desconstruído, de uma desconstrução que o faz” (Seixo, 1972: 82), já que conscientemente instabiliza o

¹³⁴ No “Capítulo II”, o protagonista refere-se à unidade textual “Matilde” que o precede como “pseudodepoimento” (Botelho, 1971: 51), expressão que será aplicada, a par de “depoimento”, às parcelas de texto designadas por um nome próprio, em oposição aos “capítulos”.

paradigma romanesco canónico. Combinando as influências do *nouveau roman*¹³⁵, expressas, por exemplo, na rarefação da intriga e na violação sistemática dos códigos genológicos com traços relacionáveis com o influxo existencialista, que privilegia a interioridade, o questionamento ontológico e a tematização da desesperança existencial, Fernanda Botelho cria um texto programaticamente experimental e inovador. A seu respeito, observa ainda Maria Alzira Seixo:

Creio poder inferir-se, a partir dos elementos aduzidos, estarmos perante uma obra de grande interesse para o estudo da evolução teórica do romance e reveladora de um modo sério de encarar o trabalho da literatura. (Seixo, 1972: 83)

Manuel Poppe refere também que, com *Lourenço é Nome de Jogral*, “Fernanda Botelho afirma-se [...] em plena maturidade formal e usa-a para construir um romance, de maneira diferente.” (Poppe, 1982: 128)

O romance gravita em torno da morte de Lourenço, ora dando voz ao seu círculo de amigos e ao filho, ora permitindo que o próprio Lourenço fale, através de um diário escrito para aquele, antes da sua morte. Assim, retomando a estratégia já utilizada em *Xerazade e os Outros*, Fernanda Botelho apresenta um cenário narrativo, multiplicando, porém, os pontos de vista, detendo-se em *zoom* cinematográfico na perspectiva de cada uma das diferentes personagens:

É utilizada no romance a técnica cinematográfica. Os personagens começam por ser vistos à distância para depois serem focados em grandes planos. Sendo a praxis o processo de apresentação dos personagens, ficamos, no decorrer da leitura, com uma visão panorâmica dos acontecimentos. (Ferreira, 1972: 52)

Assim, com este “ponto de vista circulante”, o pronome pessoal “eu” vai adaptar-se a diferentes personagens, mas sem deixar de radicar na figura centrípeta de Lourenço (Azevedo Filho, 1979: 34). Feliciano Ferreira salienta o dinamismo narrativo que esta técnica confere ao texto:

A técnica de diversificação do foco narrativo vai permitir um alargamento da cosmovisão do romance. Cada facto ou personagem é visto por diversas pessoas e ângulos. Não temos uma descrição unívoca de cada coisa ou pessoa, mas vários enfoques de um mesmo dado. Resulta daí a intensa dinamização da trama. (Ferreira, 1972: 52)

¹³⁵ A intenção de aproximar esta narrativa dos novos rumos romanescos é tão evidente que, no texto, se faz uma referência direta a Robbe-Grillet, um dos impulsionadores do *nouveau roman*: “Robbe-Grillet diz que o homem está morto e preenche-lhe a vaga com os objectos.” (Botelho, 1971: 53)

O primeiro depoimento é o de “Luís” que se encontra em Lisboa, em casa dos pais, para o funeral de Lourenço, seu pai, onde reencontra e interage com vários amigos da família. Através do seu discurso, tornam-se evidentes a relação conflituosa e a crónica incomunicação entre pai e filho. Talvez na tentativa de superação das barreiras que os distanciam, Luís sente-se inevitavelmente atraído pelo escritório do seu pai, em particular pelo caderno que aquele guardaria religiosamente dentro de um armário¹³⁶:

Sei que existe um diário, poemas, cadernos inteiramente cobertos com a sua letra desordenada, páginas e páginas anotadas, fotografias talvez – a misteriosa alma dele! (Botelho, 1971: 18)

Luís afirma a existência do diário que o pai, Lourenço, escrevia e reconhece que este encerra a sua “misteriosa alma” a que o filho nunca teve acesso. A possibilidade de perscrutar a intimidade de Lourenço cria uma vontade irresistível de ler o seu diário, de devassar a sua interioridade, mesmo reconhecendo as reservas morais que tal ato suscita:

Pela primeira vez, a chave estava lá. Ainda avancei a mão, mas logo recuei, fulminado pela minha própria ousadia. [...] E, no entanto, pressinto que não vou resistir, que hei-de voltar lá e hei-de sujeitar a minha consciência à indignidade de devassar a porta secreta. Para encontrar o quê? A misteriosa alma dele ou a simples escuridão do quarto? O conhecimento ou a humilhação? [...] E se as minhas mãos encontrarem e os meus olhos devassarem a alma no interior do armário, será depois possível *re*-aprender a amá-lo? (*ibidem*: 18-19)

Neste momento, recorrendo ao estilema segundo o qual o diário representa o ‘espelho da alma’, bem como ao tópico do secretismo, expresso no gesto de o fechar à chave, e à consequente condenação do ato de ler o diário alheio, a autora faz emergir um clima de *suspense* e expectativa narrativa quanto ao caderno íntimo de Lourenço.

No segundo “pseudodepoimento” de Luís, já perto do desfecho do romance, este volta a referir a sedução que constitui a possibilidade de abrir o armário e ler o diário secreto¹³⁷, apesar das dúvidas éticas que esse desejo o leva a enunciar:

¹³⁶ Maria de Lourdes Souza avalia a importância da reiteração insistente do espaço físico que envolve e protege o diário: “O escritório, a biblioteca, o armário constituem-se elementos metonímicos que representam o pai. Poderiam ser tomados como substitutos daquilo que foi perdido.

As constantes referências à biblioteca remetem o personagem a um espaço mítico, ocupado pelo pai. Com a morte deste, o filho tem acesso ao espaço do pai. Pode assumir simbolicamente o seu lugar, é posto numa posição de identidade com o pai.” (Souza, 1975: 25)

¹³⁷ “A chave está ali, a chave do armário proibido. Avanço para o armário, estendo a mão. Recuo. Ainda não.” (Botelho, 1971: 264) “Regresso à chave do armário proibido.” (*ibidem*: 264) “Mas agora estou aqui, a olhar a chave do armário secreto. Assustado. Porque estou aqui, apenas aqui, voltado para a chave, isolado do mundo, esforçando-me por escapar à tentação, procurando fugir à minha pele para não sentir a

Voltei ao escritório e contemplo a chave do armário proibido. Um diário. Quase todas as pessoas têm um diário, penso eu. [...] Ele com certeza também terá o seu diário. É horrível devassar os segredos de cada um, vê-lo à luz do seu inferno privativo, verrumar-lhe o pensamento até encontrar a essência, espécie de coisa nenhuma, sobre a qual se operaram todas as transformações, lutas de pesos contraditórios, que o tornaram naquilo que é, naquilo que não é, naquilo que julga ser, naquilo que mal ousa confessar a si próprio que é, sonhos e pesadelos, tudo o que seria se não fosse, tudo o que não sabe que é. (*ibidem*: 257)

Luís sintetiza, com estas palavras, aquilo que um diário significa para si: a possibilidade de sondar a “essência” do ser, aquilo que o próprio diarista nem “sabe que é”, como se a escrita intimista constituísse um mergulho psicanalítico, possibilitando chegar ao nível mais profundo e, portanto, interdito do indivíduo.

No “Capítulo I”, que desde o índice se antecipa distinto dos depoimentos, o leitor apercebe-se de que o narrador é Lourenço, o recém-falecido pai de Luís, e que os capítulos parecem corresponder ao seu diário escondido, permitindo-se o acesso ao livro que Luís tanto ambiciona ler, faltando-lhe, porém, coragem para o fazer. No entanto, a leitura deste “diário” levanta vários problemas e vai confrontando o próprio leitor com inúmeros impasses interpretativos.

Este primeiro capítulo do suposto “diário” de Lourenço inicia-se com a afirmação “não, ainda não morri, tenho adiado o suicídio” (*ibidem*: 28), como que impugnando o primeiro pseudodepoimento – o de Luís, no funeral do seu pai –, criando à partida um certo desconcerto no leitor. Em seguida, Lourenço reflete acerca da sua preparação para o suicídio, da escolha consciente e deliberada de pôr fim a uma existência frustrada¹³⁸, exigindo, porém, a possibilidade de morrer como nunca pôde viver.

Como tarefa essencial à concretização deste meticuloso caminho rumo à morte, Lourenço decide escrever este livro, na tentativa de proceder a um balanço da sua existência e das suas relações:

Procuo pela primeira vez enredar-me nos fios para depois, aos poucos, ir puxando por uma ponta e conseguir uma linearidade tal que me permita enovelar a minha vida e contemplá-la de perto, como um

angústia duma situação, rotineira no plano geral, mas irrepitível para cada um: a de um filho que perdeu o pai.” (*ibidem*: 267)

¹³⁸ Lourenço admite o seu fracasso, sobretudo no tocante às suas aspirações literárias: “O meu fracasso talvez seja esse: teriam feito de mim um contabilista genial, mas, para ser um grande poeta, faltou-me talvez uma desesperada fruição do enredo, dos enredos, destes milhões de fios que nos envolvem e donde saímos – se e quando saímos – em ferida, libertos, admiravelmente concretos e mortais. Ficar dentro é loucura, a loucura do grande poeta.” (Botelho, 1971: 27-28)

brinquedo ou um sortilégio, que então lançarei para a distância. Admito que o espectáculo seja deprimente, mas a voluntariedade que preside ao gesto de arremessar – que fim-de-festa haverá mais exaltante? (*ibidem*: 28)

A recuperação da imagem clássica dos “fios” de que se tece a existência é particularmente reveladora, pois Lourenço sente a necessidade de enovelar os seus próprios fios, recusando às Parcas (as várias pessoas da sua vida que foram condicionando as suas escolhas e a sua liberdade) o direito de decidir o seu fim, optando pelo suicídio minuciosamente planeado, plano de que este “diário” faz parte. Porém, apesar da nobilitação trágica que preside aos seus escritos, Lourenço estranhamente associa o enovelamento final da sua existência a um “brinquedo” ou “sortilégio”, trivializando uma suposta profundidade em *coup de théâtre* lúdico, quase paródico, abalando a empatia do leitor e perturbando a hipótese de leitura por ele próprio formulada.

Em seguida, Lourenço desvenda os termos do jogo que propõe ao filho Luís:

Procuro, pois, enredar-me. Eis a razão por que escrevo este meu primeiro e último enredo, aquele exactamente que o meu filho irá encontrar sob uma capa de cabedal preto (já criteriosamente escolhida, uma capa maleável, agradável ao tacto, com um aroma específico de morte profanada), irá encontrar no armário que desde sempre tanto o intrigava. É evidente que a chave ficará à vista e é certo, posso quase jurá-lo, que o pormenor não lhe escapará, embora seja de presumir que hesite e acabe por sucumbir à tentação só bastante mais tarde, dois ou três dias depois, ou até uma semana. Ou até no próprio dia. (*ibidem*: 28)

Estranhamente, Lourenço expõe os pormenores do seu plano, de contornos quase maquiavélicos, de ludibriar o seu filho, deixando um caderno escrito a ele destinado, no armário misterioso que sempre o intrigou, mas com a chave à vista, antecipadamente consciente do tormento que o desejo de a ele aceder constituirá para o seu “sentido de honra” e para os seus “escrúpulos de consciência”. Prevendo que Luís sucumbirá à tentação, Lourenço tranquiliza-o, porém, quanto à leitura do seu caderno preto:

[...] será melhor que neste local fique claramente exarado que tem carta branca, embora seja evidente que, ao chegar às linhas em que tal vontade fica explícita, já ele se tenha adiantado na leitura desta espécie de testamento hológrafo para seu uso exclusivo e deleite da sua alma. (*ibidem*: 28)

Não casualmente, o caderno misterioso que Luís identificara, no seu primeiro depoimento, como sendo um “diário”, é considerado por Lourenço como uma “espécie de testamento hológrafo”. O diário de Lourenço denuncia uma série de contaminações genológicas que problematizam a própria estrutura diarística. Aliás, este projeto de escrita de Lourenço evidencia um caráter híbrido que Luís, no seu segundo pseudodepoimento, reconhecerá perplexo: “O armário está ali. E, dentro dele, o quê? Um simples manuscrito, em forma de mensagem? O teu diário? Um caderno?” (*ibidem*: 268)

Assim, este “diário” é também um testamento¹³⁹, uma forma de legado explicativo e legitimante de um pai para um filho, numa última tentativa de restaurar os laços perdidos. Exatamente em virtude desta intenção de restabelecer a comunicação entre ambos, o texto incorpora um caráter dialógico, por vezes explicitamente reminescente do gênero epistolar, uma vez que Lourenço assume Luís como destinatário e leitor dos seus escritos. Se, por vezes, a forma pronominal *tu* reveste apenas um valor intersubjetivo, consignando a relação entre Lourenço e o seu caderno, substituindo a fórmula “querido Diário” pela figura do seu filho Luís, noutras instâncias, parece vigorar uma intenção clara de estabelecer comunicação com o filho¹⁴⁰.

Além disso, os restantes capítulos, coincidentes com os relatos e as personagens que os precedem, relativos a Luís, Matilde, Firmino, Corina e Luzinha, participam também da escrita memorialística, revelando pequenas histórias do passado, cujas implicações se tornam manifestas no presente, justificando assim a identidade de Lourenço. O desenrolar das micronarrativas, cujo pano de fundo ficcional recria a realidade social e política do século XX português, permite representar a decadência da classe burguesa, numa especularidade evidente com a criação romanesca abelairiana¹⁴¹.

¹³⁹ Segundo Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone, “Tous les testaments [...] ne sont pas des récits de vie, ni même le bilan des leçons d’une vie: beaucoup ne concernent que la transmission et le partage des biens.” (Lecarme & Lecarme-Tabone, 2004: 72) No entanto, para além da estrutura solene e formalizada, muitas vezes, o testamento é um documento que permite ao seu autor assumir a sua vontade e atestar a sua consciência e reflexão: “Mais c’est là un trait commun des testateurs que d’assumer, en prévision de la mort, une intime conviction religieuse et d’attester un bon état mental qui fait d’eux des personnes raisonnables et responsables. Les moins autobiographiques des testaments restent donc toujours intéressants sur le plan du récit de vie.” (*ibidem*: 72-73) O diário-testamento de Lourenço replica, na ficção, a última oportunidade de o protagonista assumir a sua vontade, traduzir a sua consciência e legar, como “herança”, a sua experiência ao filho, Luís.

¹⁴⁰ Como refere H. Porter Abbott, “the letter strategy and the diary strategy are so similar that what can be said analytically about tone is frequently transferable to the other.” (Abbott, 1984:10)

¹⁴¹ Amândio César comenta a intenção de denúncia e exposição social deste romance: “Na análise espectral a que obriga o leitor, já através do «diário íntimo» de Lourenço, já através dos depoimentos individuais das personagens que constituem o miolo do romanesco de *Lourenço é Nome de Jogral* – Fernanda Botelho não encontrou apenas o processo técnico de construir a sua estória. Encontrou, ainda, a

Verificam-se, portanto, vários pontos de contacto, mas também de distanciamento relativamente aos distintos géneros autobiográficos, sem que se possa arriscar uma classificação inequívoca do caderno preto de Lourenço:

Lourenço refere-se ao seu *Testamento*, destinado ao filho Luís, como testemunho da sua verdade, após a morte. Mas, também o designa como *Diário*, embora lhe falte o carácter diacrónico; como *Memórias*, e não lhe falta tanto para a inserção da sua vida num universo de acontecimentos nacionais ou internacionais; e até *Confissões*. (Lopes, 2011: 81)

Assim, apesar de inicialmente se afirmar a existência de um “diário” de Lourenço e da retoma de alguns *topoi* do romance-diário, como o secretismo e a ocultação, verifica-se claramente a desconstrução intencional das convenções da escrita diarística. Na verdade, é inegável que *Lourenço é Nome de Jogral* se distancia deliberadamente do código genológico do romance-diário, pois não se pretende, mesmo nos capítulos que pretensamente se associam ao projeto de escrita de Lourenço, mimetizar a estrutura diarística. A seleção deste romance para integrar o *corpus* do presente estudo deve-se, pois, à sua inscrição nos limites da ficção diarística, na medida em que se trata de um texto *sobre* a escrita conjetural de um diário *in fieri*, nele se concretizando uma ampla consideração autorreflexiva em torno do registo e do suporte diarístico, da espontaneidade ou encenação da confissão que ele encerra e das suas possibilidades ou limitações. Deste modo, o diário de Lourenço constitui uma espécie de *metadiário*, um diário em que o objeto de ponderação é a sua própria escrita, e a que podem aplicar-se com justeza as palavras de Béatrice Didier:

Le journal n'est donc plus la confidence d'un homme, mais l'élaboration d'un texte, un texte qui semble livrer, plus facilement que d'autres, son fonctionnement, parce qu'il n'est pas résolutif, mais évolutif ; il n'est pas le texte fini, mais le texte en train de se faire. (Didier, 1972: 46)

Apesar da indeterminação genológica que caracteriza o caderno de Lourenço, ele é considerado, no romance, predominantemente um diário, devido à maior liberdade compositiva que este rótulo de género acolhe. Aliás, Leonel da Conceição Lopes refere que “apesar dessa incerteza, o seu escrito quer-se dotado das características do género, configurar a própria vida, encontrar um sentido para a existência, apresentar-se como explicação/justificação, aspirar à verdade.” (Lopes, 2011: 126)

forma de, através das várias faces do poliedro humano, nos dar a imagem real de uma sociedade”. (César, 1972: 10)

Nesse sentido, Maria Alzira Seixo defende que o “balanço à vida” que Lourenço ensaia no seu diário “é confusão de dias e confusão de vidas, que é romance” (Seixo, 1972: 82). Argumenta a ensaísta que o diário de Lourenço é o próprio romance:

O diário é o romance, enquanto género também, na sua divisão por capítulos, perfeitamente independentes das narrativas do primeiro nível; mas a (relativa, ou perseguida) linearidade assim desejada, que funciona como fundamento, é atacada pelas vozes colaterais e alternantes, de tal modo que o esquema romanesco se divide e a obra tanto pode ser lida no seguimento que nos é apresentado como através de outra ordem escolhida pelo leitor. (*ibidem*: 82)

No romance, a escrita do diário dinamiza uma interrogação que incide sobre a própria possibilidade da escrita intimista:

O meu armário de escórias encontra-se definitivamente vazio – à espera, apenas, do meu caderno de capa preta: as minhas confissões dos outros, incluindo as dele, as do meu filho, ainda em Paris, voltado para Rabelais. (Botelho, 1971: 31)

Ao admitir escrever as ‘suas confissões dos outros’, Lourenço nega a escrita do *eu*, na medida, em que escrever o *eu* é também inscrever os *outros* na sua história, motivo pelo qual privilegia no romance a sua versão, exarada no “diário”, das suas histórias, mas engenhosamente complementadas com os pseudodepoimentos dos protagonistas da sua vida. Assim, a escolha do formato diarístico “descreve a frustração da impossibilidade de escrever uma obra [...] porque o sentido do eu se perdeu”. (Dumas, 1994: 130)

De análoga complexidade se reveste a configuração do tempo romanesco em *Lourenço é Nome de Jogral*. No diário, privilegia-se o presente, embora, muitas vezes, ele sirva como ponto de partida para a evocação do passado. Como lembra Béatrice Didier, “l’écriture même du journal est mémorative. Le journal en retraçant la vie au jour le jour permet le retour en arrière”. (Didier, 1972: 94)

Ora, os capítulos do “diário” incluem algumas prolepses, revelando precisciência e controlo do futuro. Este conhecimento prolético contraria a própria essência da escrita diarística, já que o futuro é sempre incógnito para quem escreve no presente, contrariando, assim, o imediatismo espontâneo do discurso e indiciando uma escrita romanesca de efeitos calculados. Se os capítulos do “diário” foram efetivamente escritos por Lourenço, estes não deveriam prever as ações e até os discursos exatos dos pseudodepoimentos das restantes personagens, no dia do seu funeral. Aliás, é o próprio Lourenço quem se interroga: “Terei adivinhado as reacções do meu filho à minha

inesperada morte (adivinhei, Luís?)” (Botelho, 1971:32) De facto, o protagonista não só adivinha as reações do filho, mas de Corina, Firmino, Luzinha e Matilde, o que constituiria uma impossibilidade empírica num registo diarístico genuíno.

Assim, o romance engendra um sofisticado jogo entre passado, presente e futuro, numa disrupção intencional da linearidade temporal:

O diário de Lourenço alia todos os tempos: o passado, numa retrospectiva a partir do ponto final fixado à sua vida; o futuro, na possibilidade ou na impossibilidade de o diário ser lido (em particular por Luís, o filho *alter ego*). Mas encontramos nele sobretudo o presente de cada um dos familiares do poeta. (Dumas, 1994: 130)

Leodegário de Azevedo Filho descreve, nos seguintes termos, a temporalidade transgressiva e multilinear deste romance:

O próprio Lourenço dessacraliza o conceito de *diário*, ao referir-se ao essencial da sua vida, num texto em que o tempo exterior nada vale, por força de avanços e recuos cronológicos. Na verdade, há várias narrativas, dentro de uma narrativa maior, quase diríamos polifónica e multilinear, pois o “diário” de Lourenço é também narrativa, ao lado das outras de que o romance se constrói, em labirinto. (Azevedo Filho, 1979: 35)

Do mesmo modo, a sintaxe narrativa constitui outro traço genologicamente instabilizador, uma vez que se prescinde de uma construção temporal progressiva, usual no diário (mesmo com datação omissa), encontrando-se cada capítulo do pseudodiário organizado em função de uma personagem, como se, ao fazer o balanço da sua relação, ela pudesse ser “arrumada”:

[...] apenas me assiste a preocupação de ordenar um relatório, arrumando uma personagem, de modo a poder libertar-me dela e voltar-me para outros rostos. (Botelho, 1971: 52)

Assim, em detrimento de uma lógica temporal, a *Lourenço é Nome de Jogral* subjaz uma sintaxe regulada pela livre associação semântica:

Construído o enredo da sua existência, Lourenço não o faz através de uma sequencialização cronológica linear, nem recorre a datas, mas opera por associações significativas de alguns acontecimentos ou marcos da sua vida que o definem e poderão servir de justificação para o seu acto, relatando ou fazendo referência ao mesmo acontecimento mais do que uma vez, já que a sua perspectiva não é de reconstrução biográfica. (Lopes, 2011: 130)

Ainda que Lourenço reconheça ter abdicado do seu talento criativo para se apresentar como um “esqueleto” inerte, denegando a obra de arte, que envolve trabalho

e artifício, em favor de uma criação espontânea e sincera¹⁴², o diarista associa as figuras que povoam a sua existência a personagens, isto é, a criaturas de ficção:

São inúmeras as imprevisíveis associações que nos podem levar duma personagem para outra, exactamente porque não são personagens; o ritmo que as consome plurifurca-se em estranhos descaminhos, de que a nossa memória registou todas as desafinações. (Botelho, 1971: 60)

Assim, as “desafinações” da memória conduzem a uma reinvenção do real, esbatendo as fronteiras que o separam da ficção, convertendo diário e romance em géneros permutáveis. Anula-se, deste modo, a solenidade trágica de um diário-testamento, em que um pai se explica e despede do filho, nele se insinuando uma tonalidade quase paródica.

No romance, surge também um outro diário, o diário de Firmino, que institui um registo diarístico de segundo grau, na medida em que emerge por encaixe no pseudodepoimento desta personagem. A primeira referência ao diário de Firmino surge justamente no “diário” de Lourenço:

Firmino anotou o meu sonho no seu caderno de pesadelos, que é o diário onde verte as suas quotidianas efervescências, as suas frases bombásticas, os seus devaneios poéticos, os provérbios, os ditados, as sentenças, que ao longo da árdua jornada lhe tombam sobre a farta cabeleira, precocemente grisalha. O meu sonho, que ele, logo no dia seguinte, me leu no seu diário, quase literalmente reproduzido, pareceu-me nessa altura uma mistificação, perdera inteiramente a sua premência, qualquer agudeza dum sentido, tornara-se anedótico; Firmino, porém, pensava apresentá-lo a um psicanalista das suas relações [...]. (*ibidem*: 57-58)

Esta breve menção ao diário de Firmino demonstra o carácter dispersivo e fragmentário do género, onde o diarista regista as suas “quotidianas efervescências”, nele anotando espúrios “devaneios poéticos”. No entanto, não deixa de causar perplexidade que tenha sido Firmino a inscrever o pesadelo de Lourenço no diário e não ele próprio. Por outro lado, Firmino dá a ler a Lourenço o seu diário, ao invés do comportamento usual dos diaristas que habitualmente escondem o seu caderno íntimo e não gostam de mostrá-lo e, muito menos, lê-lo a terceiros.

¹⁴² “[...] digamos que é realmente autêntico eu já estar morto, ditando do além-túmulo as memórias da terra percorrida, eu, pleno duma seiva nunca tão activa, florindo em palavras, o *quantum satis* da verdade assimilada, porventura só minha, porventura ainda erro, mas a tentativa é desesperada e o objectivo é honesto. E, pela primeira vez, desisto de criar uma obra de arte, o meu génio desenraíza-se e apresenta-me o esqueleto da sua força original – e é por tão inerme e tão definitivamente desperdiçado que me atrevo a explorar-lhe uns restos de viço.” (Botelho, 1971: 32)

No primeiro pseudodepoimento de Firmino, ele confirma que, depois de Lourenço lhe confessar um estranho sonho, o registou no seu diário (*ibidem*: 80). No entanto, a conversa com o amigo e a inscrição do seu pesadelo conduzem o diarista a reler passagens antigas do seu diário¹⁴³. A sua leitura, contudo, em vez de possibilitar um resgate revivificador da memória, conduz a um (des)encontro decetivo:

[...] o tempo-memória permitiu-me a desejada dispersão, integrando-me nos meses revolidos, não sem algum esforço, é certo, como se eu fosse descontínuo, como se eu eu-a-ler-me no presente não se relacionasse com o eu-lido no passado; (*ibidem*: 82)

Firmino relê o seu diário e desconhece o “eu-lido no passado” em confronto com o “eu-a-ler-me no presente”, consciente da sua descontinuidade ontológica, anulando a função do diário de reunificar o eu fragmentado e reconstituir a identidade do sujeito e tornando mais pronunciada a sua cisão, ao ponto de, de modo parodístico, ele deixar de reconhecer-se nas palavras em que se disse. Firmino, em seguida, relembra a história da sua amizade com Lourenço que se prende com a escrita do seu diário:

Conservo ainda o meu primeiro caderno de diário; é certo que houve grandes intervalos na minha vida, que deixei sem qualquer referência, anos e anos demasiado ocupados a colher a vida e a situar-me na colheita; é certo ainda que rasguei, talvez inadvertidamente, os cadernos da adolescência e duma certa juventude. Conservei, no entanto, o primeiro, iniciado em 12 de Dezembro de 1938. Hoje arranjei um amigo – é assim que tudo começa, o primeiro diário como o ciclo que tu inicias na minha vida. (*ibidem*: 83)

O episódio envolve um poema de Firmino que Lourenço indiscretamente lê e este pensa que Lourenço irá mostrar a toda a gente e, em consequência, ser alvo de chacota. Firmino recorda esse momento, embora confesse que o seu registo dele talvez não seja fidedigno:

A memória atraiçoa-me e, no meu diário, fugi, certamente por pudor, à narração completa e pormenorizada dos factos; é até bem possível que a humilhação e a fúria tenham enfraquecido a minha capacidade de consciencializar uma atitude que só agora recordo com relativa isenção. (*ibidem*: 86)

Deste modo, Firmino revela que a sua notação diarística é condicionada por diversos fatores, como a própria precariedade da memória e um certo pudor, ainda que

¹⁴³ “A noite em que Lourenço me contou o seu pesadelo encontra-se bem localizada na minha memória. O mês era Dezembro. Depois de anotar o pesadelo, voltei algumas folhas do meu diário e vi-me confrontado com acontecimentos sobre os quais, ao longo dos dias, eu tecera algumas considerações oportunas.” (Botelho, 1971: 81)

se trate de um registo íntimo, e o caudal de emoções do momento, desembocando numa visão dos acontecimentos que não retratará fielmente o ocorrido. Porém, foi a partir desta situação de tensão que Firmino, jovem e inseguro aspirante a poeta, vem a travar amizade com Lourenço. Este acontecimento marcou-o profundamente, tendo desencadeado um novo ciclo da sua vida e impulsionando-o a registar esta nova fase. O diário, tal como Lourenço, acompanham toda a sua trajetória e, por este motivo, Firmino sente a necessidade de averbar no seu diário a morte do amigo:

Penso no doloroso dever de anotar, agora, também a tua morte, e assim fechar, com algumas palavras de circunstância, um ciclo da minha vida, cujos limites definiste – efemérides contrastantes, uma nascida em alegria, outra afundada em desolação. (*ibidem*: 82)

Amigos de infância, Firmino e Lourenço partilham toda a sua vida e ambos encetam projetos de escrita – Firmino, um diário, e Lourenço, um diário mesclado de testamento, de epístola e de livro de memórias.

É a valorização do passado que preside à vontade de conservar os momentos de que se compõe a vida, de os perpetuar através da escrita. No entanto, nem sempre o diário ou qualquer outro formato autobiográfico permite consumir plenamente este desejo. Recorrendo à imagem das contas de um colar, Abelaira, em *Bolor*, questiona o valor da linguagem, colar de palavras coligadas por um fio invisível que lhes confere um sentido que nem sempre o sujeito consegue restituir ao escrever-se. Fernanda Botelho recupera a mesma imagem, embora as contas do colar representem, neste caso, os momentos de que se compõe a vida:

É estranho: quando a máquina da memória nos restitui ao passado, muitas são as surpresas que se nos deparam. Supomos naturalmente que cada dia da nossa vida se acrescenta a todos os outros como contas dum colar, todos eles enfiados na linearidade do tempo, à espera dos que hão-de vir, mais contas para o colar que nos estrangula. As contas ajustam-se umas às outras, adaptam-se, inserem-se, configuram-se. Parecem submeter-se a um determinismo de astros rotineiros, que nenhum imponderável apanha desprevenidos. Nunca o fio se quebra, nunca o ciclo se altera. (*ibidem*: 127)

A autora associa figurativamente a sucessão dos dias às contas do colar, a pequenos fragmentos que conformam a existência, num processo de cumulação asfixiante, na medida em que ao homem apenas resta assistir ao seu avolumar, tornando-se vítima da marcha do tempo inexoravelmente linear. No entanto, quando o

sujeito decide interferir e modificar a disposição das “contas”, o resultado pode ser perturbador:

E então um dia acontece a retrospectiva. Pomos a máquina a funcionar, as contas do colar escapam do fio, rolam, indetíveis, pelo fundo do corredor da nossa memória, tresmalham-se, ziguezagueiam, ressaltam, hesitam, ganham balanço, retornam, repartem. Ensurdece-nos o barulho, o chocalho, o tinido? Ou é música suave aquela concertada dispersão em que se divertem as contas soltas da nossa existência? (*ibidem*: 126-127)

A escrita autobiográfica, pelo seu teor autorreflexivo, possibilita uma retrospectiva panorâmica da vida e permite organizar um balanço, proceder a uma reordenação hierárquica do vivido, fazendo emergir, como a propósito do *Bildungsroman* nota Rodríguez Fontela (*apud* Ribeiro, 2006: 30), uma *autobiossignificação*. Deste modo, o diário de Lourenço configura uma tentativa de superação catártica do passado, de retratação do presente, preparando de forma consciente o futuro – o suicídio.

O suicídio suposto, em *Lourenço é Nome de Jogral*, é outro dos aspetos instigantes do romance. Desde o princípio que Lourenço adverte Luís que, quando este ler o seu “diário”, já estará morto: “a questão é saber de quantas mortes – uma ou duas. Ou mais.” (*ibidem*: 52). Aliás, Lourenço refere explicitamente que o seu diário-testamento, “este mesmo, dentro da enlutada capa de cabedal, a última das mortes que me dou, a mais temível e a menos sentida.” (*ibidem*: 33) Assim, a escrita do diário converte-se num processo catártico, permitindo a Lourenço libertar-se do passado, constituindo, em termos oblíquos, uma forma voluntária de suicídio, pois, como refere Barthes, “escrever sobre si mesmo pode parecer uma ideia pretensiosa; mas é também uma ideia simples: simples como uma ideia de suicídio.” (Barthes, 1976: 69)

Porém, estrategicamente no final do romance, surge um último pseudodepoimento de alguém que se assume apenas com o pronome pessoal “eu”. Nos restantes depoimentos, todas as micronarrativas são enunciadas na primeira pessoa do singular, mas o título desoculta sempre o nome do narrador, o que, de modo enigmático, não acontece neste caso.

Nas primeiras linhas, o leitor é induzido a pensar que o pseudodepoimento é de Lourenço, já que o narrador inicia o seu discurso dirigindo-se a Luís, o que só Lourenço faz ao longo do seu diário:

Não, Luís, o que vais encontrar é o vazio dentro do armário. Nenhum manuscrito ou diário. Nenhum caderno, mesmo aquele de capa preta, que foi escrito para ti.

Permite-me esta fantasia de ter um caderno de capa preta, escrito para ti, que tu nunca chegarás a ler.

Terei mesmo escrito um caderno de capa preta? (Botelho, 1971: 269)

Catherine Dumas sustenta que é neste último segmento romanesco que “se fundem diário e criação ficcional” (Dumas, 1994: 130) Este “eu”, que se supõe ser Lourenço, torna precário o travejamento da fábula romanesca, ao lançar a dúvida sobre a existência do “diário” de Lourenço, já que é a construção do caderno de capa preta que o leitor vai acompanhando e é a partir dele, em confronto com os depoimentos, que tenta reconstituir todo o cenário ficcional. Assim, “a realidade do texto é a dúvida permanente”. (Souza, 1975: 56)

O “eu” questiona não só a existência material do referido manuscrito, mas também a validade dos escritos autobiográficos:

Por muito que escreva a meu respeito neste caderno de capa preta (mas estarei, afinal, a escrever-me num caderno de capa preta?), nunca conseguirei desvendar-me por inteiro. Quanto, por pudor, terei omitido? Quanto, por ignorância, me terá escapado? Terei ido até ao fundo de mim próprio? Não me terei assustado com o que pressenti e não terei, conseqüentemente, recuado? Terei dito a verdade? Ou apenas uma parte dela, ou a verdade apenas em parte? (Botelho, 1971: 269-270)

O pudor, as insuperáveis lacunas de uma visão parcelar e restritiva, o medo de se confrontar consigo próprio e a própria instabilidade do conceito de “verdade” tornam dúbia a fidedignidade da escrita intimista. No entanto, neste romance, o romance da dúvida e da incerteza por excelência, questiona-se não só a suposição de que existiria um caderno preto, cuidadosamente escondido num armário, mas também a sua autoria:

E se não fui eu quem escreveu o livro de capa preta? Pode alguém tê-lo feito em meu nome, e também em nome de todos os outros. Um deles, porventura. Quem?

Não eu, afinal. Mas, de qualquer forma, eu. Qual o meu nome?

Luzinha? Firmino? Matilde? Luís? Lourenço? Ou outra personagem?

Pode até ter sido alguém que sempre esteve aparentemente de fora, de quem nunca se falou. (*ibidem*: 271)

Esta irresolução dubitativa acerca da autoria do diário-testamento demonstra também a falácia do sujeito responsável pelos escritos intimistas, já que o “eu” pode desdobrar-se em diversas personagens e resultar de uma construção tão ficcional como

qualquer outra pessoa gramatical. Maria Alzira Seixo identifica, em *Lourenço é Nome de Jogral*, uma verdadeira “pulverização das pessoas gramaticais.” (Seixo, 1972: 83).

Por seu turno, Maria de Lourdes Souza acrescenta:

Todas as identificações vistas nos discursos anteriores convergem para a instauração do Eu final, representante de Lourenço, o que denuncia que os discursos e as pessoas são máscaras. (Souza, 1975: 53)

Este “Eu” instaura a dúvida e viabiliza discrepantes possibilidades de leitura:

Uma outra hipótese: Lourenço está morto e os seus amigos resolvem recriar Lourenço, *re-inventando-o*, através de si próprio, tal como eles o registaram na sua sensibilidade, e também através de cada um deles. Digamos: um trabalho colectivo.

Ainda outra hipótese: a de que Lourenço esteja vivo e tenha pedido a cada um deles o respectivo concurso. (Botelho, 1971: 271)

Assim, o leitor assiste ao derruir de todas as pressuposições que foi colecionando ao longo do texto e suspende agora a interpretação por si conjecturada para o romance, já que há a possibilidade de que o diário seja ficcional, um relato romanesco escrito por um autor coletivo, os amigos de Lourenço, ou que cada um deles tenha, a pedido de Lourenço, imaginado a sua reação à sua hipotética morte.

Feliciana Ferreira comenta o impacto que esta provisória suspensão de sentido narrativo tem no leitor:

Lourenço desconcerta-nos. Tudo fica em suspenso. Mas esta negativa de dar a última palavra é o ponto alto da obra de Fernanda Botelho. Cabe a nós, leitores, tirarmos as conclusões. Não é um livro de consumo imediato. Pelo contrário, necessita de intensa reflexão. (Ferreira, 1972: 53)

Aliás, o narrador que se autodenomina “eu” continua a abalar os alicerces romanescos, quando interroga a própria existência de Lourenço, protagonista da narrativa: “É ainda possível que Lourenço não se chame Lourenço, embora eu ache muito bem que se chame Lourenço, nome de jogral.” (Botelho, 1971: 271)

Lourenço tenta perceber a sua identidade, partindo da reflexão em torno do seu nome (*ibidem*: 97-99). Aliás, como refere Maria de Lourdes Souza:

No discurso literário de Lourenço, que se nos apresenta em forma de diário, observamos a grande luta do personagem – a busca da sua identidade – que se inicia a partir da identificação do seu nome. (Souza, 1975: 39)

Matilde sugere-lhe a identificação com *Lorenzaccio*, personagem de Musset, e apesar das afinidades que o próprio Lourenço admite¹⁴⁴, “Lourenço é nome de jogral” e esta é, sem dúvida, a analogia onomástica mais sugestiva do texto, que inclusivamente lhe dá título. Lourenço, o jogral, “é uma figura de relevo da jograria medieval e um dos poucos jograis bem representados na tradição manuscrita galego-portuguesa” (Tavani, 1993: 426), mas, curiosamente, são escassas as informações de que dispomos sobre ele, nem sequer existindo certezas sobre a sua nacionalidade. Também de Lourenço, personagem do romance de Fernanda Botelho, se conhece apenas aquilo que, supostamente, ele escreveu no seu projeto diarístico e que nos é devolvido por vozes colaterais. No epílogo, quando se questiona a sua existência, Lourenço adquire uma dimensão mítica, um pouco como o famoso jogral, de quem pouco se sabe. Para além disso, existe uma outra similaridade muito interessante:

Lourenço é sem dúvida um dos poetas mais singulares e interessantes da lírica galego-portuguesa: as cantigas dele e dos seus interlocutores revelam dum lado a ambição do jogral que quer competir com os *trobadores*, e do outro a tendência destes – a opor-se, séria ou jocosamente, à sua aspiração. (*ibidem*: 427)

De facto, Lourenço tinha aspirações literárias, mas encontrou também resistência resultante tanto de fatores externos como internos: o rumo que a sua vida tomou, as decisões que permitiu que outros tomassem por si e, sobretudo, a deformação social, a sua inércia acomodatória. No entanto, o diário é a última oportunidade que encontra de impor a sua voz pela escrita rapsódica, tentando converter-se em trovador, isto é, em fautor do seu próprio destino.

Uma das atribuições específicas de um jogral era a sua *performance*, uma vez que este não só recitava, mas também encenava e representava, normalmente diferentes papéis coreográfico-musicais. Lourenço, o diarista, parece também encenar cada um dos discursos das outras personagens¹⁴⁵, coloca máscaras distintas e confisca a sua identidade, como refere Manuel Poppe:

¹⁴⁴ Lourenço ratifica o seu parentesco com *Lorenzaccio*: “*Lorenzaccio*, meu irmão, meu gémeo, meu arquétipo, somos os fundadores duma classe onomástica com os pés no inferno, o espírito no impossível paraíso e o cérebro rasgado na confusão das trevas terrestres. Somos realmente os gigantes da angústia perplexa, megalómanos do sonho irrealizado.” (Botelho, 1971: 99)

¹⁴⁵ Curiosamente, a construção engenhosa de um “eu”, cujo nome escolhe ser Lourenço, como o jogral, que simula escrever um diário seu e, ao mesmo tempo, depor sobre si próprio na pele dos seus amigos é precisamente o que João Gaspar Simões aponta como imperfeição ou “falta de verosimilhança” do romance de Fernanda Botelho, já que as personagens “todas – literalmente todas – escrevem da mesma maneira, usam os mesmos termos, pontuam da mesma forma, fraseiam no mesmo estilo, adjectivam *ipsis*

Lourenço imagina a sua morte e as reacções dos seus íntimos e simples amigos, perante o acontecimento; mas, imagina o que cada um deles pensará, e, assim, no romance, ora pensa e fala Lourenço, ora pensam e falam os seus íntimos, os seus amigos. (Poppe, 1982: 129)

João Palma-Ferreira conexiona esta encenação dramática, de ascendência jogralesca, com a própria estrutura do romance:

As reflexões de Matilde, de Firmino, de Luís, de Corina, de Luzinha, e a própria confissão de Lourenço, deixada num diário [...], não são mais do que reversões ficcionais de velhos processos narrativos tradicionalmente documentados no lirismo. O *diário* (a narração) é comentado pelas *glosas* (as considerações de vozes laterais). O *diário* de Lourenço (ou a *narrativa* de Lourenço), acompanhado pelos discursos das vozes laterais, faz com que se divida este espaço literário em diversos subespaços narrativos que incidem, na decifração da personagem, apenas no que esta estrutura permite que se decifre: a possibilidade de uma identificação com Lourenço. Os circunlóquios de todos os interventores são diversões ou composições imaginadas, prováveis contrastes e impasses inevitáveis na lenta construção do texto. (Palma-Ferreira, 1974: 169-170)

Assim, o facto de, no final, se questionarem os depoimentos e o projeto diarístico, ambos discursos estribados na verdade testemunhal, e de se expor desassombradamente a ficcionalidade do registo aponta para a insubmissão do seu autor, seja ele Lourenço ou não, um “eu” que decide definitivamente superar o mimetismo servil da sua condição jogralesca para assumir a sua autonomia literária de trovador, desafiando as convenções sociais e os cânones literários, como já Lourenço, o insurreto jogral medieval, fizera:

A parte final do texto, privilegiadamente ambígua, acrescenta um ponto de vista com que já não se contava: a responsabilidade do autor no processo da obra, ou a identificação de uma pessoa gramatical que em si reúne todas as pessoas e tempos que intervieram no texto. (*ibidem*: 170)

Deste modo, o “eu” assume uma posição quase onnipotente: desconcertando o leitor, negando-lhe qualquer justificação, assume-se com um “Lourenço”, figura sem atestação histórica, mas símbolo de um misterioso enigma, de uma arrojada resistência à tradição:

É evidente que posso matar Lourenço, havendo vários processos para isso, entre os quais optarei. Posso matá-lo em definitivo (com um veneno, um tiro, afogado, enforcado, veias

verbis, como se não fossem seis, mas apenas “Eu” - a romancista ou Lourenço, à vontade do freguês.” (Simões, 1972: 19)

cortadas, gás...) – ou alterar-lhe simplesmente o nome, e ele volta, mas não já ele, com o rosto que desejaria ver num espelho. [...]

Mas eu, Lourenço, nome de jogral, posso mudar de nome e viver o mundo com outro rosto, sendo outro o rosto do mundo com que o vejo. (Botelho, 1971: 273)

Este “eu, Lourenço” poderia, assim, ter um qualquer outro nome e outro rosto, desde que evidenciasse o mesmo engenho e a mesma originalidade, tanto na reconfiguração criativa dos géneros autobiográficos, como na renovação dos rumos ficcionais do romance português. Poderia, pois, ser “eu, Fernanda Botelho”.

5. A ESCRITA DO SILÊNCIO: O DIÁRIO NA OBRA DE MARIA ONDINA BRAGA

Maria Ondina Braga morreu do modo como sempre viveu: em silêncio. E se o cerrar dos seus olhos teve o eco de umas breves notícias nos órgãos de comunicação social, de seguida, como sempre, uma vez mais, foi o silêncio. No entanto, poucos escritores portugueses, como Ondina Braga, tiveram a força e a arte de transformar as suas vidas e as suas experiências em páginas de grande literatura.

(Luiz Fagundes Duarte,
20 de março de 2003,
Assembleia da República)

As palavras de homenagem póstuma, transcritas em epígrafe, foram proferidas por Luiz Fagundes Duarte, na Assembleia da República, alguns dias depois da morte de Maria Ondina Braga, numa celebração da excelência da sua escrita, da discreta beleza da sua obra e do impressionante exotismo dos seus cenários. A inequívoca influência das suas multímodas experiências autobiográficas de peregrina do mundo e de ávida observadora de povos e culturas singulariza a sua ficção. No entanto, a sua personalidade discreta, a moderação e o equilíbrio do seu estilo de vida, quase estoico, e o seu retraimento público votaram-na, a si e à maioria das suas obras, ao “silêncio” do esquecimento e ao exílio nas estantes de uns poucos alfarrabistas.

Contudo, a leitura de Maria Ondina Braga reveste-se de um inegável interesse, pelo amplo espectro genológico que cultivou, pela sua releitura pessoal das tendências estéticas de inscrição pós-modernista, pela tematização persistente da relação com o Outro e, sobretudo, pelo seu contributo para a interrogação crítico-ficcional da condição da mulher.

Natália Nunes elenca os atributos e qualidades da escrita de Maria Ondina Braga dos quais transcorre uma inegável singularidade:

Em primeiro lugar, pela *singeleza* do seu estilo: uma linguagem directa, clara, sem rebuscamentos e, além disso, quase sinalética, exacta, essencial. Um estilo como de *apontamentos*, que nem por isso deixam de colher as notas necessárias, as necessárias e suficientes, para nos transmitir realidades do mundo exterior e do mundo subjectivo. (Nunes, 1975: 78)

Este “estilo como de apontamentos”, que caracteriza a dicção ficcional da autora, recupera a tendência pós-moderna da fragmentação e da descontinuidade, assinalando a recusa da linearidade narrativa tradicional:

Maria Ondina Braga segue evidentemente as linhas de força mais evidentes de uma certa ficção moderna que tende a demitir o *plot* (fábula, enredo, anedota, aventura, como se lhe queira chamar) em favor doutras qualidades não espectaculares: vida interior, apreensão poética, introspecção, etc. (Lisboa, 1996: 315)

Eugénio Lisboa cita, a propósito da obra ondiniã, Claude Roy que defende a “ideia de que o que acontece aos homens (que era do domínio da narrativa não moderna) é talvez menos importante do que aquilo que acontece neles” (*apud* Lisboa, 1996: 315). De facto, Maria Ondina Braga privilegia expressamente as narrativas de primeira pessoa e, ainda que não deixe de representar “realidades do mundo exterior”, a autora centra, quase sempre, a sua atenção na sinuosa experiência íntima das suas personagens. Como sublinha Manuel Poppe,

As histórias de Maria Ondina [...] são-nos contadas com uma singeleza, uma naturalidade, que, se nos encantam, ao mesmo tempo nos arripiam. Nem grandes lances, nem grandes enredos. Uma voz pessoalíssima, que nos envolve, nos relata e nos desvenda – ou, melhor, sublinha, discretamente, mas firmemente, para nós – dramas interiores. E, como esses dramas interiores são dramas vitais, essenciais – se ligam à essência das personagens e das situações – arripiam-nos como eles. (Poppe, 1971: 14)

Apesar de Maria Ondina Braga ter cultivado uma reveladora multiplicidade de géneros narrativos, desde crónicas, contos, novelas, romances, biografias e mesmo a autobiografia romanceada, os géneros autobiográficos parecem exercer um sedutor ascendente sobre a autora, apesar de, com frequência, neles se intrometer a ficção. Aliás, é ela própria quem refere que “a escrita é um acto doloroso” porque “é quase viver” (*apud* Barbosa, 1989: 12-13) e, como tal, escrever-se é reencenar o passado, confrontar os seus fantasmas e fazer perdurar as emoções a ele associados.

*Estátua de Sal*¹⁴⁶, publicada em 1969, é a “autobiografia romanceada” da autora, onde ela própria expõe esse processo de revisitação do passado: “Abro as portas das minhas lembranças e as sombras entram – sombras amadas e sombras temidas.” (Braga, 1969: 156) Maria Ondina Braga admite, pois, a contaminação ficcional da sua autobiografia, ao afirmar que as suas lembranças estão povoadas por “sombras”, contornos imprecisos que desfiguram a realidade, quer por ação do tempo, quer pela própria reconfiguração pessoal dos acontecimentos, resultando assim no romancear da sua “autobiografia”.

Maria Manuela de Oliveira comenta, nos seguintes termos, esta “autobiografia romanceada” ondianiana:

No entanto, porque do passado se diz, interpretando-o e reinterpretando-se, para isso usando, muitas vezes a imaginação, a autobiografia ondianiana é “romanceada”, isto é, a ficção invade o texto da memória. Quando isso acontece, as “leis” da autobiografia são postas em causa e a personagem sobrepõe-se à narradora ou, pelo menos, não se deixa “dominar”, totalmente, por ela. (Oliveira, 1995: 71)

Idêntico processo se verifica em *Vidas Vencidas*, um conjunto de “fragmentos autobiográficos”, como expressivamente indica o subtítulo, dado à estampa em 1998. Estes fragmentos acercam-se de contos de ficção, cujos protagonistas são familiares da autora e, em alguns casos, ela própria. Como justificação para a conversão ficcional dos seus familiares em personagens, Maria Ondina esclarece:

Um dia, comentaram eu ter na família personagens de romance. Devido a isso, decerto, é que me ponho agora aqui a contar obscuros casos.

Ou não será já invenção minha, a família? (Braga, 1998: 21)

Esta impossibilidade de Maria Ondina Braga delinear uma linha de fronteira entre a ficção e a memória é tão flagrante que Catherine Dumas sustenta que “a organização deste volume está mais próxima da recolha de contos do que do livro de memórias” (Dumas, 2000: 420). Deste modo, a autora questiona a “verdade” ou a

¹⁴⁶ O título desta autobiografia romanceada remete para o intertexto bíblico do Génesis, designadamente para o episódio da decisão de Deus de destruir Sodoma e Gomorra, salvando, porém, a família de Loth, que aí vivia. Deus envia dois anjos para avisá-los da iminente devastação, providenciando-lhes a fuga, com a advertência de que, em circunstância alguma, deveriam olhar para trás. No entanto, “a mulher de Loth olhou e ficou convertida numa estátua de sal.” (Génesis 19:26) O apego ao passado (os bens e a vida que deixara) condenou a mulher de Loth à petrificação e, consequentemente, à morte. Na escolha da expressão “estátua de sal” para título da sua autobiografia intui-se a natureza dual que Maria Ondina Braga reivindica para o género: ainda que a contemplação do passado signifique fixação imobilizante, a autora não consegue resistir-lhe, sendo que a escrita dos tempos idos permite a sua cristalização no tempo, mas também a sua superação presentificadora.

isenção ficcional dos géneros autobiográficos, quando escreve sobre si e sobre o que, confessadamente, reconhece como a sua verdade. Assim, recorrerá, com frequência, ao processo inverso, servindo-se das potencialidades expressivas destes géneros autobiográficos nos seus contos, nas novelas e nos romances. Como comenta Jacinto do Prado Coelho, referindo-se a *Amor e Morte* (1970) – mas o que afirma é verificável em toda a obra ondinaiana – “os contos estão limitados pela sua subjectividade, presos por um cordão umbilical ao diário, à autobiografia”. (Coelho, 1971: 86)

De facto, entre os vários géneros autobiográficos que Maria Ondina vai revisitando, o diário é provavelmente aquele que, de modo mais consistente, emerge na sua obra.

5.1 MARIA ONDINA, “A FÉNIX DA LENDA”: VIVER POR PROCURAÇÃO NOS DIÁRIOS ALHEIOS

Privilegiando, como já referido, a escrita da interioridade, a ficção de Maria Ondina Braga institui, como acentua Paula Morão, uma investigação, perplexa e apaixonada, do secretismo e do mistério:

A autora pertence ao número daqueles que, com destaque para as mulheres escritoras, nas últimas décadas, se têm ocupado do mundo interior; fá-lo em narrativas cheias de entrelinhas que sugerem segredos e universos privados de grande delicadeza, nos quais tudo se passa no tom de um ‘nocturno’ de aparência suave, mas ressoando de uma força interior que comove e impressiona pelos sentimentos desvelados e pelo desapiedado estilo com que são ditos. (Morão, 1995: 745-746)

Esta sugestão de “segredos e universos privados” concretiza-se ficcionalmente em histórias de grande sensibilidade, com forte intensidade emocional, mas também num clima de *suspense*, próximo do estilo narrativo policial que também Abelaira e Fernanda Botelho cultivaram, sendo que um dos seus expedientes tópicos consiste na referência ao diário oculto que as personagens mantêm ou mesmo ao livre acesso do leitor a este caderno íntimo, que encerra segredos, mistérios ou confissões.

A própria autora, em *Estátua de Sal*, expende algumas considerações em torno da escrita diarística:

Não sei quem foi que disse que um diário equivale a um lento suicídio. Eu não estou a escrever um diário. Estou é a passar para o papel recordações de tempos idos ociosamente misturadas com impressões que vão surgindo. Sinto-me, no entanto, morrer aos poucos nestas linhas. O querer dizer o que se passa em nós, o analisarmo-nos por escrito, ainda que a sós connosco, é devastador. Mas talvez eu já esteja mesmo morta. Quem fala é aquela parte de fora de mim sempre atenta à de dentro e a explorá-la, um atroz, um falso eu que tive de inventar para não desistir. (Braga, 1969: 99)

Ainda que *Estátua de Sal* se apresente como uma “autobiografia romanceada” e não como diário, como adverte a própria autora, Maria Ondina Braga reconhece alguns pontos de contacto entre as duas modalidades de escrita, como o registo de “impressões que vão surgindo”, o “analisarmo-nos por escrito [...] a sós connosco”, o “lento suicídio” da notação diarística, para além da formulação fragmentária¹⁴⁷, como reflexo da cisão da sua própria identidade constituída por um eu exterior “falso”, em oposição ao eu “de dentro”.

De modo análogo, no seu conjunto de “fragmentos autobiográficos”, *Vidas Vencidas*, Maria Ondina Braga assume a autoria de um “caderninho de notas”, possivelmente um diário, onde alinhava as suas reflexões da juventude:

E eis que me acode agora à ideia folhear um antigo caderninho de notas e revelar aqui as minhas juvenis reflexões: “Sou como a Fénix da lenda. Morro e ressuscito. Morro não em ninho de chamuscas olorosas mas sim na sequidão de um deserto. Que, do meu coração quebrado, o renascimento me vem das histórias que crio. As vidas das histórias”. (Braga, 1968: 86)

A autora reconhece, neste seu diário de infância, a necessidade de reviver, através das vidas que inventa e das personagens que cria. Como tal, do mesmo modo que se assume como diarista, também várias das suas personagens mantêm o seu próprio caderno íntimo.

Por exemplo, no conto “O irmão”, de *Os Rostos de Jano* (1973), Célia regista no seu diário a visita do irmão, há muito desaparecido: “Vou registar no meu diário (como teimo em escrever um diário se há dez anos não vivo?): «O dia do irmão».” (Braga, 1973: 124) Célia assume, em desabafo parentético, a escrita regular do seu diário, através da enfática forma verbal “teimo”, o que indicia a sua persistência na escrita, embora a frustração de viver à sombra do fantasma de Inês, da fuga e consequente abandono do irmão e da deficiência na perna, resultante de uma lesão que a afastou dos palcos e da dança, a mortifiquem.

¹⁴⁷ *Estátua de Sal* apresenta-se sob a forma de quarenta e quatro fragmentos numerados.

No conto “O Sorriso de Buda”, integrado em *O Homem da Ilha e Outros Contos* (1982), também Edite, a protagonista, mantém um diário e nele relata um ridículo encontro com Silvestre, em que este, sob o olhar zombeteiro e o sorriso folgazão da imagem do Buda da Alegria, se despe e se deita numa cama imunda, ciente de que ela não conseguiria resistir-lhe:

Em casa não desatou o embrulho do vestido, mas para se libertar da lembrança triste, ou – quem sabe? – para a guardar no mundo dos seus mitos, abriu o caderno do Diário e escreveu: “Um longo corpo branco, estreito, escasso de carnes, que tinha – sei lá! – qualquer coisa de planta. Era a folha de ghost-tree. Era a vagem das acácias.” (Braga, 1982: 24)

Apesar de breve, esta referência à escrita diarística é muito significativa, na medida em que reflete sobre a sua dupla funcionalidade – por um lado, o valor catártico do diário íntimo, proporcionando-lhe o poder de “se libertar da lembrança triste”; por outro, a possibilidade de perpetuar episódios fugazes do tempo em “mitos”, histórias com um fundo residual de verdade, mas que a imaginação foi indelevelmente modelando.

Em “Lua de Sangue”, conto que dá título a uma coletânea dada à estampa em 1986, Maria Ondina Braga parece regressar à temática do seu romance de estreia *A Personagem* (1978), em cuja análise, em breve, nos deteremos. Embora este conto não se apresente sob a forma de entradas diarísticas (como acontece em *A Personagem*), Inês escreve um diário, mesmo se o que realmente deseja é escrever um conto:

Duas semanas depois, a meio de uma leitura de Katherine Mansfield, fecha o livro, Inês, pondo-se a rabiscar o que gostaria que fosse um conto, uma história. Quem me dera saber escrever! (Braga, 1986: 135)

Apesar de escrever assiduamente no diário, Inês distingue o relato diarístico da escrita literária ficcional, replicando o *cliché* difundido de que qualquer pessoa escreve um diário, considerado como “literatura menor”, ao contrário de um conto ou um romance. Aliás, o diário servirá para Inês como “laboratório” do seu conto, na medida em que nele regista a escolha da sua personagem:

Primeiro de Dezembro. Os estudantes aos vivas na praça. Os sinos a repicar [...]. E, quando tal, aquela mulher pelas escadas acima: um rosto de farinha amassada, uns olhos de borras de vidro. Como se chama? Maria, Maria de Jesus, chame-me Maria. “Como se me reencontrasse” anota Inês no seu diário. (*ibidem*: 134)

Neste excerto, torna-se difícil destringir a narrativa do apontamento diarístico, o que se repetirá em outros passos do conto, tal como a vida de Inês se ligará a Maria de Jesus, a sua personagem. No seu diário, Inês dará, assim, mais atenção à sua personagem do que às pessoas e situações que se movimentam no fluxo do seu quotidiano¹⁴⁸:

Em “Lua de Sangue”, também desencadeado na 3ª pessoa, uma das personagens, Inês, mantém um diário onde confessa o propósito de escrever a história da criada, Maria. Ora, a história baseia-se na relação entre ambas, sendo Inês a confidente dos estranhos acontecimentos inexplicáveis pela lógica racional, ou é Inês que, no seu diário, os inventa e delira? (Louro, 1988: 67)

Para além destas referências à textualização intimista do quotidiano, que permitem perceber a insistência no registo diarístico, mas também o valor que Maria Ondina Braga lhe atribui, a autora não deixou ainda de explorar as suas possibilidades estético-expressivas. À parte do romance-diário *A Personagem*, Maria Ondina Braga escreveu também uma novela, em forma de diário, *A Casa Suspensa*, publicada em 1982.

Esta novela é composta por quinze fragmentos, sugeridos pelo espaçamento que os delimita, sendo, em alguns casos, antecidos por uma fórmula introdutória vocativa, como “querida isa” (Braga, 1982: 7, 12, 21), “minha amiga” (*ibidem*: 20, 37) ou simplesmente “Isa” (*ibidem*: 18, 24, 30). Apesar de estas expressões parecerem mais consonantes com o género epistolar, Francisca Teresa, a protagonista e autora das pseudomissivas, logo no primeiro fragmento, desoculta a natureza da sua suposta destinatária:

Querida Isa: Invento-te aqui, agora, às onze e meia da noite de um Janeiro enluarado e gélido, na casa que me deixou a avó e que se esfarela roída pela formiga branca. (*ibidem*: 7)

Assim, a fórmula “querida Isa”, destituída de referencialidade, reveste-se apenas de um valor fático, já que é criação da autora, funcionalmente equivalente à abertura convencional “querido diário”¹⁴⁹, que sinaliza uma mesma tentativa de iludir a solidão:

¹⁴⁸ “No seu diário, nem uma alusão, Inês, ao emprego no Turismo. Pouco interessante o emprego, pouco turismo, ali.” (Braga, 1986: 146) “Nem a mínima referência, porém, no meu diário, à D. Felisberta. [...] Nem qualquer alusão ao Heitor.” (*ibidem*: 147)

¹⁴⁹ Na sua maioria, as personagens de Maria Ondina Braga são mulheres que falam na primeira pessoa sobre os seus problemas e sentimentos. Não é estranho, portanto, que a autora subverta a convencional fórmula masculina de “querido diário”, optando pela resignificação de género expressa na alternativa “querida Isa”, possibilitando a Francisca Teresa a possibilidade de se confessar e até defender perante uma amiga, mulher, que poderá entendê-la melhor.

Perguntarás por que te nomeio Isa e não Isabel ou Isaura, como se pronunciasses só metade do teu nome. Escolhi Isa precisamente pela brevidade da palavra, um sopro, digamos, um suspiro. Chamo por ti sem bem chegar a chamar por ninguém. E se anteponho “querida” não é por afectação nem desfastio, antes por uma teimosia, uma saudade de amar. Desesperado apelo esse “querida”. Igual à vida que imito viver. Igual à minha alma hirta e oca como árvore seca. (*ibidem*: 10)

Em consequência, uma vez que o destinatário é inexistente e Francisca Teresa afirma a escrita “aqui, agora”, para se debruçar sobre si própria “sem bem chegar a chamar por ninguém”, o leitor depara-se, não com uma verdadeira comunicação epistolar, como à primeira vista pode supor, mas com uma escrita de orientação diarística, como justamente assinala Isabel Pires de Lima:

A novela apresenta-se sob a forma de uma narrativa de tipo diarístico, na 1ª pessoa. Francisca Teresa escreve a uma amiga inventada, Isa, uma espécie de curtas cartas em número de quinze. (Lima, 1989: 10-11)

José António Garcia de Chaves, no seu ensaio intitulado *As Vozes das Mulheres – Uma Escrita acerca das Mulheres e das Viagens Interiores de Maria Ondina Braga*, considera *A Casa Suspensa* como um “livro epistolar”, embora com indisfarçáveis “características diarísticas” (Chaves, 2008: 57). No entanto, ainda que Francisca Teresa afirme escrever “cartas”, nos seus fragmentos encontram-se os vários lugares temáticos associados à gramática expressiva da escrita diarística. Por exemplo, a diarista refere o local da escrita e o suporte escolhido:

Finalmente decidida, desci pé ante pé, sentei-me à secretária com lápis e papel – lápis não resiste, vai-se apagando com os anos – e principiei a escrever-te, a sentir-te a presença reconfortante. (Braga, 1982: 9-10)

A escolha do lápis para o exercício de escrita é muito reveladora, visto que o “lápis não resiste, vai-se apagando com os anos”. Conquanto haja diaristas de uma vida inteira, circunstâncias específicas catalisam, por vezes, a escrita diarística circunstancial, como acontece no período da adolescência ou mesmo por prescrição terapêutica. Neste caso, Francisca Teresa não pretende legar o seu diário à posteridade, mas escreve-o pela necessidade transitória de partilhar com alguém o fardo que a obsidia. Deste modo, a escrita a lápis metaforiza esta experiência temporária. Se, com efeito, se tratasse de verdadeira escrita epistolar, essa escolha revelar-se-ia pouco consonante com os protocolos que a regulam.

Além disso, Francisca Teresa ‘desce pé ante pé’, porque escreve durante a noite, deixando o marido num quarto e o filho no outro. No entanto, a diarista começa a exprimir a suspeita de que o marido se apercebeu já das suas saídas furtivas para escrever:

E já concluí que, afinal, o João não dorme a sono alto enquanto aqui te escrevo. “Tens insónias, Chiquinha? Oiço passos de noite.” (*ibidem*: 21)

O João sabe destas cartas, minha amiga. Sabe tudo. Estamos à mesa, ele abre a boca para falar, o coração afoga-se-me na garganta. Vai-me perguntar o que faço de noite cá em baixo no escritório... E há momentos em que eu aqui a escrever-te, ele a aparecer-me recortado na meia-luz da sala. Tal os espíritos que atravessam paredes, entram sem ser pela porta nem pela janela. Aumenta, pois, o embaraço entre nós. (*ibidem*: 32)

A escrita noturna, o secretismo, o clima de “embaraço” são motivos recorrentemente tematizados no âmbito da criação diarística, procedentes do receio de que alguém leia ou viole a intimidade do sujeito que escreve. No entanto, Francisca Teresa pondera mostrar o diário ao marido, permitindo-lhe que ele leia os seus segredos, já que não tem coragem de partilhar com ele, em voz própria, as suas confidências:

E se lhe franqueasse este caderno? Não teria o meu pai compreendido a minha mãe se lhe lesse o diário? Aqui tens, João, não me queiras mal. Ora, o João querer mal!... (*ibidem*: 32)

Curiosamente, Francisca Teresa evoca o diário da mãe e ela própria reconhece que “nas famílias há geralmente anéis que passam de geração para geração, ou certas feições [...] uma vocação artística [...] doenças, esquisitices”. Na sua família, para além da “falência do amor” e do “dúbio papel da mulher” (*ibidem*: 24), circula decerto também a herança da escrita diarística, já que a sua mãe mantinha um diário e o mesmo acontecia com o seu pretenso pai¹⁵⁰.

¹⁵⁰ A família de Francisca Teresa encerra segredos e mistérios, nomeadamente no tocante à questão da paternidade da protagonista. Francisca Teresa soube pela avó que a mãe mantinha um caderno íntimo: “Segredos que vão com as pessoas para a cova. Certa vez a avó aludiu a um «caderninho de pensamentos» da minha mãe que misteriosamente se extraviara. Como? Sabia lá! E lera esses pensamentos? Só uma página. Quem me dera que aparecesse o caderninho... Quem me dera lê-lo!” (Braga, 1982: 22) O pai, que mal conheceu, também escrevia um diário: “Caçador de elefantes, meu pai mantinha igualmente um diário que devorei, extasiada, aí pela adolescência” (*ibidem*: 22-23) As suspeitas acerca da identidade do seu pai, que se refletem na indefinição da sua própria identidade, decorrem da vida distante dos pais e do seu nascimento prematuro e são confirmadas pelo estranho desaparecimento do diário que a mãe escrevia por altura do seu nascimento, que coincidiu com uma longa permanência num sanatório, o que adensa o mistério: “E o tal diário íntimo? Se o do pai veio cá ter, de tão longe... “ (*ibidem*: 27)

O diário de Francisca Teresa, onde esta finge confessar-se a uma amiga, adensa o clima de *suspense* e mistério, permitindo intuir o peso de um segredo ominoso na vida da diarista:

Início esta correspondência porque não durmo as noites? E não durmo porque algum remorso me aflige? (*ibidem*: 10)

Querida Isa. Esforço-me por ganhar fôlego para te ir contando tudo, que isto de andar a fingir dia após dia, ano após ano, é como se vivesse duas vidas contraditórias, cada qual a combater, a devorar a outra, e o meu peito o chão causticado das arenas. (*ibidem*: 12)

Os segredos e os mistérios, relativamente à verdadeira identidade do seu pai, que envolvem, desde a sua infância, a vida de Francisca¹⁵¹ repetem-se ironicamente com o seu filho. Corroem a consciência da diarista, como a formiga branca vai minando os alicerces da sua casa, herança de gerações, culminando com o reaparecimento de um fantasma do seu passado, talvez o verdadeiro pai do seu filho.

Assim, o diário, nesta novela, permite a Maria Ondina Braga a perscrutação do clima de mistério, de secretismo, onde intervém uma espécie de *fatum* inelutável que se abate sobre a sua família, uma família de diaristas e de segredos opressivos, como salienta Cristina Robalo Cordeiro:

A *escrita* surge, deste modo, como uma forma de repensar o presente – “o aqui e o agora de um Janeiro enluarado e gélido” – e de esclarecer o passado – a relação partilhada pelos avós, o afecto que uniu os pais, a incerteza quanto à sua paternidade e à paternidade do seu filho – e, ao mesmo tempo, como uma urgência de partilhar emoções, de falar de si, de se contar sem fingimento. (Cordeiro, 1983: 80)

Aliás, a escrita diarística de *A Casa Suspensa* e a problematização dos fundamentos do eu e da construção da identidade aproximam esta novela de *A Personagem*, onde a sintaxe do diário conforma o corpo romanesco:

Retomando uma linha temática e um processo narrativo próximos dos utilizados no seu romance *A Personagem* (1978), a Autora uma vez mais equaciona, em *A Casa Suspensa*, a problemática das relações entre ficção e realidade, do desdobramento do sujeito e da

¹⁵¹ *A Casa Suspensa* foi publicada como livro inaugural da “Coleção Fantástico” da editora Relógio d’Água, o que poderia legitimar o horizonte de expectativas fundado no sobrenatural, que, por vezes, parece insinuar-se no texto, apesar de nunca se concretizar de modo convencional. O texto é engenhosamente construído num clima de *suspense* que resulta “da ambiguidade e da hesitação instauradas no texto por um jogo de mistérios e dissimilações que constituem a realidade na qual a personagem se move e para a qual o leitor é enredado.” (Cordeiro, 1983: 80)

projecção da sua imagem na sua própria consciência e na consciência de outrem. (*ibidem*: 80-81)

Deste modo, depois de brevemente verificar a incidência da isotopia da escrita diarística e do correspondente formato genológico na obra de Maria Ondina Braga, elege-se, como objeto de análise, o seu primeiro romance, *A Personagem*.

5.2 A *PERSONAGEM*: FICÇÃO DE UM DIÁRIO, DIÁRIO DE UMA FICÇÃO

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

(Pessoa, 2010: 45)

A Personagem, o primeiro dos dois romances de Maria Ondina Braga, foi dado à estampa em 1978. Como tem sido salientado, os romances da autora recuperam as linhas temáticas já ensaiadas em contos e novelas, expressivamente dominantes na sua produção literária:

Através de contos e novelas, ou dos dois romances *A Personagem* e *Nocturno em Macau*, não se limita a relatos do mundo exterior: em todos eles, de forma mais ou menos imediata, o que realmente importa à ficcionista é a apreensão do mundo interior, do íntimo das consciências daqueles que coloca como personagens, agindo nos diversos lugares; [...] Maria Ondina Braga trata sobretudo temáticas próprias da escrita intimista como a solidão, o tempo, a memória, a luta perene entre a afirmação vital e a desistência ou mesmo a morte e o suicídio, como sugere já o léxico dos títulos. (Morão, 1995: 746)

De facto, o romance *A Personagem* centra-se, quase exclusivamente, sobre a “apreensão do mundo interior” de Paula, através da reprodução da sua “escrita intimista”, num diário, já que o romance adota a sua sintaxe, sendo constituído por cento e quarenta fragmentos. Como é comum na escrita diarística, o registo é, por vezes, coloquial, com frases curtas, pontuado por interrogações retóricas, incluindo a anotação

de citações ou frases que a diarista leu, sonhos que teve, episódios do quotidiano e algumas memórias de infância à mistura. Os fragmentos são quase sempre datados, sendo o diário iniciado a 4 de fevereiro e terminado em 23 de dezembro, cumprindo, curiosamente, quase um ano calendar de um período de crise da diarista.

Muitas vezes, escrever um diário faz parte dos projetos de início de um novo ano; no entanto, Paula, apesar de manter o seu caderno íntimo até ao final do ano, inicia-o apenas no segundo mês. Não será injustificado lembrar, a este propósito, o calendário juliano. Janeiro, mês dedicado a Jano, o deus das duas faces, uma voltada para o passado e outra para o futuro, era um período de reflexão. Por sua vez, fevereiro era o mês das purificações, depois da ponderação exercida sobre o passado, para assim iniciar um novo período, sendo março considerado, na realidade, o primeiro mês do ano. Não deixa de ser curioso o paralelismo, mesmo involuntário, com o que ocorre no romance de Maria Ondina Braga: em janeiro, não há qualquer registo no diário, talvez por a personagem se deter na contemplação do passado, da sua vida, sopesando a necessidade de intervir para corrigir o futuro; em fevereiro, inicia-se a escrita do diário como forma de expiação, dando origem a um processo de metamorfose do presente e, consequentemente, do porvir.

Como salientado, quase todos os fragmentos são datados, mas, curiosamente, apesar de Paula trabalhar num jornal e, por isso, supostamente por dever do ofício, ter sempre a noção exata do dia em que encontra, as datas patenteiam sistemáticas imprecisões. Por um lado, existem entradas que referem o dia, o mês e até o dia da semana, mas, por outro, também surgem fragmentos antecédidos de notações incertas e inconclusivas. Por exemplo, em fevereiro, inclui-se uma entrada designada como “Dia...quantos?”, onde a diarista refere que “não sei a data nem quero saber.” (Braga, 1978: 13). Em março, numa simples “segunda-feira”, Paula questiona-se “20 ou 21, hoje?” (*ibidem*: 33). Em abril, um fragmento é anunciado por “dia quantos? 18?”, sucedendo-se um análogo, cuja abertura indica “Outro dia. Mais um dia”, onde a diarista se questiona “a data para quê?” (*ibidem*: 50). Estes exemplos tornam inequívoca a negação da cronologia tradicional, aquela que regula o trabalho e a vida da protagonista, aqui substituída pela vivência subjetiva do tempo, pela imposição da sua

própria experiência temporal, motivo pelo qual Paula se diferencia dos outros que trabalham enquanto ela dorme e que dormem quando ela trabalha e escreve¹⁵².

Acresce que não há referência direta ao ano em que é redigido o diário, à exceção de duas menções que sugerem que a Revolução de 25 de abril de 1974 teria ocorrido há dois anos¹⁵³, o que significaria que o diário se reportaria ao ano de 1976, embora o cotejo das datas referidas (dia, mês e dia da semana) revele uma incompatibilidade com o calendário. Todos estes elementos corroboram a vontade da diarista de se esquivar à ditadura do tempo exterior, regendo-se pela sua própria percepção temporal e pelo ritmo descompassado da sua interioridade:

15 de Julho

Só este diário me obrigaria a ver no calendário em que dia do mês me apetece meditar, duvidar, escrever. E frequentemente nem isso faço: presumo ou invento. Pois se nunca me adaptei ao mundo, em que tudo se mede convencionalmente! Reclamo esta originalidade: escrever um diário sentindo como é falsa a cronologia, como estou fora dela porque criei um “tempo” dentro de mim. (*ibidem*: 134)

De facto, o diário de Paula consubstancia, em múltiplos planos, um manifesto de insubmissão, de rejeição da ordem estabelecida: não só ao nível cronológico, conjugal e social, mas também literário.

Nas oito primeiras entradas do diário, todas as que compõem o mês de fevereiro, delineiam-se os grandes vetores temáticos que escoram a diegese, como o papel da mulher na família e na sociedade e a reflexão acerca da própria escrita, quer literária, quer mais especificamente diarística. Na primeira entrada do diário, Paula justifica a escrita do seu caderno íntimo:

Escrever tornou-se para mim o único remédio para a insónia.
Podia tomar Valium-10. Contar carneiros nunca resultou comigo.
(*ibidem*:9)

No entanto, apesar de admitir que “folha em branco é por vezes o único conforto” (*ibidem*:10), Paula não deixa de se lamentar pela “dor de pensar”, parecendo nela ressoar a herança pessoana:

¹⁵² “Fica-me, porém, o resto da noite para escrever, ler, cismar. Deito-me ao alvorecer. Os vizinhos a abalarem para o trabalho e eu a recolher-me.” (*ibidem*:139)

¹⁵³ “Fez-se uma revolução há dois anos e nada mudou para mim, nada mudou para as crianças.” (*ibidem*:69) “Há dois anos, em Abril, até eu supus que tudo podia mudar.” (*ibidem*:203)

Se ao menos acordada pudesse não pensar! O que me dói, ao evocar o que fiz, o que passei durante o dia, é esta sensação de absurdo. (*ibidem*:9)

Assim, Paula decide registrar no seu diário o fardo da lucidez, que a separa do companheiro Raul, dos colegas de trabalho, dos vizinhos e conhecidos e a insula na busca interrogativa da sua identidade. Uma das convenções que mais incomodam Paula é a de que uma mulher deve casar e ter filhos e, se possível, viver para eles e manter-se confinada à casa, não aspirando a qualquer realização profissional. No entanto, apesar da vontade de Raul, Paula não deseja casar, nem sequer ter filhos:

Vivemos como casados. Por vontade dele tínhamos ido ao Civil. É um homem estupendo, materialista, prático. “No caso de termos um filho...” Mas eu não quero um filho do Raul. (*ibidem*:14)

Além disso, apesar da constante insistência de Raul¹⁵⁴ para que Paula abandone o seu emprego, ela defende obstinadamente a sua independência financeira e, embora coabite com ele, nunca deixou a sua casa:

Tenho o jornal, as traduções, para ganha-pão, e nunca pus os escritos na casa – pequena, sim – onde vivia. Segurança – até nas mulheres imprudentes um pouco de senso – ou intuição? (*ibidem*:14)

No entanto, a dissonante visão que Raul e Paula partilham acerca do seu relacionamento conduz à infelicidade desta e a um aparente alheamento dele:

Chorava por não lhe querer como era natural que lhe quisesse, como teria gostado de querer – a ele ou a outro... Chorava por este frio que me dilacera. Seria que ele ainda não notou? Ah, os homens! A ingenuidade, a presunção dos homens! “... Eu bem te digo, tens de te dedicar mais a mim, ao nosso lar, à nossa felicidade...” Redobrava de pranto. E afligia-me o medo de não poder estancar as lágrimas. (*ibidem*: 17)

Ainda que Paula assuma certa responsabilidade pelo fracasso da relação com Raul, por não se adequar ao “formato mulher” como as outras, sofre por manter este relacionamento, embora nada faça para o melhorar ou, simplesmente, para o terminar. No entanto, no oitavo fragmento diarístico, referente ao dia 28 de fevereiro, Paula revela o seu desejo de escrever um romance, desejo íntimo que Alexandre, um colega de trabalho, adivinha e estimula:

¹⁵⁴ “Quando deixas esse maldito jornal? Trabalhar de noite, andar por fora de casa a desoras, não é para mulheres como tu, Paula. Para mais agora, com essa vadiagem por aí... quando me fazes a vontade?” (*ibidem*:14)

Por falar em romance: ontem o Alexandre, no jornal: “Porque não escreve um romance, Paula?” Corei. Como se ele tivesse ali desvendado o meu mais íntimo projecto. “Acha que serei capaz?” Levantei-me. Fui até à janela. Escuro lá fora. Dentro de mim, luz. Não criei ânimo para lhe confessar que ando há muito a pensar nisso, que só me falta encontrar uma (a) personagem. (*ibidem*:18-19)

Este momento determina o rumo da vida de Paula e do seu exercício de escrita diarística. Neste caso, parece pertinente a associação da escolha deliberada do nome Paula com o do apóstolo Paulo¹⁵⁵, já que este recebe uma visão de Cristo de uma intensa luz, que mais ninguém vê, de que o “escuro lá fora. Dentro de mim, luz” de Paula parece remanescente. Este episódio transforma a vida de Paulo, tal como a da protagonista Paula que, devido à lucidez conquistada, toma consciência da sua essencial inconformidade com a convenção, optando por viver à margem, mesmo com o risco assumido de não ser compreendida pelos outros:

Para os dois, Paulo e Paula, a “iniciação” em “verdades” que aos outros são completamente inacessíveis, a possibilidade de “ver” o que mais ninguém vê, o desejo de ultrapassar os limites da “comum” inteligência para chegar a um “além” que ficará no mais íntimo de si. Para ambos, o “encontro” que lhes mudou o sentido da vida. (Oliveira, 1995: 55)

Paula entende que, para seguir o seu rumo e escrever o romance que a realizará, é indispensável encontrar a sua personagem, num momento de revelação, e, para tal, precisa de separar-se de Raul:

Segundo os entendidos, as personagens estão em crise. Serei bota-de-elástico, enfim, mas romance sem elas não é para mim romance. Uma figura *viva*. Mulher? Sim, mulher. Conhecia-a em Paris, há dez, cinco anos. Onde? No cinema, num restaurante, na Alliance Française? Ou aqui, em Lisboa, na rua, no metro? Vânia. Vejo-a quase perfeitamente, agora. A *minha* personagem. Preciso de me separar do Raul. Concentrar-me toda nela, descobri-la. Um estratagema para me decifrar. (Braga, 1978: 19)

Neste excerto, destacam-se, pelo uso do itálico, dois lexemas-chave: *viva* e *minha*. Por um lado, Paula deseja encontrar uma “figura viva”, em oposição a si e à sua morte em vida paralisante, contrariando os “entendidos” do *nouveau roman*, que preconizavam a abolição do dogma da personagem no romance. No entanto, como refere Maria Manuela de Oliveira, a procura da personagem é, para Paula, o princípio regulador da lógica de composição romanesca:

¹⁵⁵ “E, indo no caminho, aconteceu que, chegando perto de Damasco, subitamente o cercou um resplendor de luz do céu.” (Atos 9:3)

Assim, há por parte da autora, que procura dar início ao seu romance, a rejeição do esquema que retira às “personagens” toda a substância psicológica, moral e sociológica ou que as retira mesmo do espaço do romance. O que se afirma, ao contrário, é a convicção de que a “Personagem” constitui um elemento indispensável da narrativa e, por isso, o desejo e a decisão de a “descobrir”, nos vários lugares onde o encontro poderá acontecer [...] para que deixe de ser “uma presença mítica” e se manifeste como realidade. (Oliveira, 1995: 51)

Para Paula, a sua personagem tem que se apresentar recortada da vida, provando que a ficção é um universo possível, paralelo ao real. Daí advém o estatuto ambíguo do deítico possessivo na expressão “minha personagem”, porquanto Vânia não é apenas uma criação de Paula, mas é, sobretudo, um desdobramento de si própria. Como tal, este diário não é apenas o diário de Paula, um diário de um romance, ou mesmo o diário de uma ficção. Maria Ondina Braga, ao fazer o romance refletir o modo de tornar-se ficção, ao desviar-se das novas formas literárias, ao indagar os poderes e os limites de uma das categorias nucleares da narrativa, converte o romance *A Personagem* num dos mais curiosos exemplos da ficção metaliterária de linhagem pós-modernista.

Cada um destes temas nucleares – a condição da mulher e a escrita como processo – extraem possibilidades expressivas insuspeitadas do formato escolhido – o diário.

A condição da mulher surge, em *A Personagem*, entrelaçada com o tema da falência do amor e do casamento, a problematização do conceito da maternidade “natural” e do emprego e da independência financeira da mulher no pós-25 de abril. Paula é uma mulher diferente, na medida em que rejeita a convenção de que a felicidade advém necessariamente de ter um bom marido, ser mãe e cuidar da casa. No entanto, desde o início da sua relação, ela impõe condições a Raul:

“Sabes, não posso separar-me do meu apartamento, não posso... Quando tu saíres... Nem quero deixar o jornal, as traduções...”. (Braga, 1978: 51)

Estas reservas de Paula indiciam a sua indisponibilidade para o casamento, uma recalcitrância que ela própria admitirá diversas vezes. Por exemplo, no seu diário, regista um sonho angustiante – Paula vai casar com Raul e, no próprio dia, repete várias vezes: “Não me quero casar. Nunca me quis casar com ninguém.” No entanto, não consegue encontrar o número para avisar Raul e, quando finalmente consegue falar com o noivo, pede-lhe perdão e confessa-lhe que nunca quis casar. (*ibidem*: 25)

Apesar de reconhecer que “qualquer mulher acharia o Raul «um bom partido»”¹⁵⁶, com “posição social”, que até lhe concede certa medida de liberdade, Paula confessa: “Mesmo assim, Deus meu, há alturas que só eu sei o que ele me estorva.” (*ibidem*: 31)

Aliás, como observa José António Chaves, o casamento é, na obra ondianiana, considerado como um “estorvo”:

O casamento é, formalmente, um entrave à emancipação requerida pelas mulheres imaginadas por Ondina Braga e é contestado por estorvar o lado espontâneo e imaginativo do amor. A libertação do casamento é uma luta que elas, mulheres, têm de travar para reivindicar a sua afirmação em relação ao domínio masculino. (Chaves, 2008: 23)

Devido ao seu espírito livre e inquieto¹⁵⁷, Paula encontra-se consciente da sua inaptidão para ser esposa, ainda que se interroge, perplexa, sobre a medida da sua diferença em relação às outras mulheres:

O Raul é delicado, inteligente e meu amigo...
Será que não nasci para casar, para coabitar com um homem dia após dia, noite após noite, meses, anos? Nesse caso a culpa é minha, que aceitei a sua companhia. Mas as outras mulheres? Como será com as outras mulheres? Com a Nucha? Com a Lourdes? As dezenas de mulheres que conheço, orgulhosas de ter marido, de falar do marido, de apresentar o marido... e às vezes que marido! (Braga, 1978: 72)

Apesar de ter acedido a viver com Raul, nunca aceitou, de facto, o compromisso e a partilha que envolvem o casamento, como pode ser deduzido, por exemplo, do episódio em que Paula se recusa a comprar um medicamento que considerava demasiado caro:

Mas o Raul aborreceu-se. Então eu precisava de tal? [...] Reflecti. Apresentei desculpas. Às vezes passava-me realmente da ideia de que éramos casados (o Raul gosta que eu diga “casados”). Velhos hábitos, enfim. Vivia à minha custa desde muito nova. (*ibidem*: 34)

A recusa do vínculo de dependência do “marido” por parte de Paula não se manifestava apenas ao nível financeiro, como também no plano físico e emocional, não aceitando sequer partilhar com ele os maus momentos e reivindicando, sem concessões,

¹⁵⁶ “A prima Ema: “Oh, menina, que mais queres? Um homem com tão boa posição e que gosta de ti!” Carlota, a amiga de infância...” (Braga, 1978: 51)

¹⁵⁷ Carla Moura sublinha a “força interior e [...] rectidão de carácter das protagonistas ondianianas, que actuam livre e independentemente”, como é o caso de Paula. (Moura, 2006: 35)

o seu direito à solidão. Mesmo num estado febril, dias mais tarde, Paula repudia a atenção e cuidados do “marido”, quase exprimindo repulsa por Raul:

Raul virou-se na cama, pousou-me a mão no braço: “Queimas...” – “Afasta-te. Deve ser um pouco de malária. Amanhã fico boa.” Fiz voz de forte, mas a verdade é que me sentia muito infeliz. E, a dobrar essa infelicidade, o facto de ele se encontrar ali à minha beira, a fazer-me perguntas, e eu a ter de explicar, de o sossegar, de dizer que médico que não, não valia a pena. Não sei como não desatei aos soluços. Trincava a batinha do lençol. Retesava o corpo para que a cama não abanasse comigo. Meu Deus, não me bastava já o mal-estar, o desconforto, a guinada nas fontes, e ainda dar contas, pedir desculpas, quase, por aquele sofrimento. (*ibidem*: 38)

Deste modo, Paula esquiva-se a assumir, perante os outros, este relacionamento, porventura também numa tentativa de enganar-se a si própria, não permitindo que Raul a vá buscar ao trabalho¹⁵⁸, ou mesmo recusando-se a usar aliança como símbolo do seu compromisso:

Ele pegou-me na mão. Sentia-lhe os anéis nos dedos, na aliança do casamento. Porque o Raul teima em ser um homem casado – comigo. Eu, todavia, não uso aliança, o que o desgosta. A princípio, para lhe fazer a vontade (ah, o desejo que há de agradar, nos primeiros tempos!), usei uma que ele me deu. Mais tarde fingi que a perdi e escondi-a. (*ibidem*: 125)

Assim, o casamento surge, em *A Personagem*, como uma instituição falhada, vazia de sentido, uma forma cómoda de viver, já que as pessoas casam “porque é o costume, não é?” (*ibidem*: 56). Raul, com o seu temperamento fleumático, aceita as condições de Paula e até a sua primeira tentativa de o abandonar como meros caprichos de mulher: “Já me habituei às tuas excentricidades.” (*ibidem*: 158) Na verdade, o que em Raul parece mentalidade aberta é, no fundo, pura condescendência, destinada a manter a estabilidade e as aparências, não acreditando na capacidade de ação e iniciativa emancipatória de Paula:

“Quero ir-me embora.” [...] E ele arqueia a sobancelha e dá de ombros.
“Paula, deixemo-nos de histórias, tu precisas de um homem. Percebi, logo que te conheci, que eras o género de mulher desamparada, sem defesas. Vives um tanto fora deste mundo, tens de ter alguém a teu lado de pés bem assentes no chão.”
Fala como um pai ou como um tutor. [...] “Mas tu querias viver outra vez sozinha, Paula? Como? Não acredito.” Fuma um cigarro devagar. “Enfim, se amas alguém...” [...]

¹⁵⁸ “E porque eu não quero que me vá buscar ao trabalho uma vez por outra? Que capricho é o meu? Afinal todo o mundo sabe que vivemos como casados.” (Braga, 1978: 56-57)

E porque não hei-de amar? E porque é preciso amar outro homem para abandonar o que tenho e que me aborrece? Algo que o Raul, tão esperto, jamais compreenderá. Se eu vivia só quando nos encontrámos é que ele me faltava. Estava precisamente à espera dele ou de outro como ele. “Uma mulher como tu precisa de alguém, precisa de um homem... E eu gosto de viver contigo, és boa companheira.”

Assim acabam invariavelmente as nossas conversas – discussões não lhes posso chamar; nunca discutimos. (*ibidem*: 73)

São, portanto, várias as conversas em que Paula adverte Raul de que está disposta a deixá-lo, ainda que ele não acredite que uma mulher abandone a comodidade do casamento para viver sozinha, conforto que também se lhe adequa perfeitamente. A liberdade por que Paula anseia “colide com a fachada social e com a representação oca e auto-suficiente de Raul, que acaba por constituir, na generalidade, a réplica masculina”. (Chaves, 2008: 22)

Mesmo quando Paula esboça uma primeira tentativa de abandonar a relação, Raul telefona-lhe, “calmo, vagamente irónico”, apenas para perguntar-lhe se está bem e se “apeteceu-lhe mudar de residência, hoje?” (Braga, 1978: 75). Na manhã seguinte, telefonou-lhe novamente apenas para lhe dizer os planos para o jantar, como se tivesse a certeza de que ela voltaria. E ela voltou.

Num outro momento de tensão entre os dois, Raul volta a pressionar Paula a deixar o seu emprego, usando como argumento o que os seus “amigos”, o seu meio social, pensavam sobre a liberdade de Paula e também a lei do país, que, mesmo depois do 25 de abril, não alterou significativamente os direitos da mulher:

- Já reparaste [...] que tens muita liberdade, Paula?
- Não sei a que te referes.
- Bem, os meus amigos espantam-se desse teu emprego de noite, esse recolher de madrugada, sem nós termos necessidade disso.
- Para mim é uma necessidade. E não foi o que combinámos quando nos juntámos: que eu ficava no jornal?
- Combinámos!... Ora, combinámos!... Sabes que a lei dá ao homem direito de decidir sobre o modo de vida da mulher? Não sabias...
- Sim, sabia. Mas que temos nós com a lei? [...] Estamos fora da lei.
- Compreendo. Por isso te interessa uma situação ilegal. Para fazeres o que te apetece, não?
- Para ser livre. Para *sermos* livres.
- Um homem é sempre livre. (*ibidem*: 166-167)

O conceito de que “o homem é sempre livre”, independentemente de ser casado ou não, e de que o marido tem, por lei, “o direito de decidir sobre o modo de vida da mulher” evidencia o estatuto de menoridade social da mulher, em Portugal, há pouco mais de três décadas.

Com as mentalidades contrastantes de Paula, a mulher que aspira à liberdade, e de Raul, o homem que defende atavismos patriarcais, o casamento de ambos não é nunca uma união, mas uma constante confrontação agonística:

Almoçámos em silêncio. Ouvia-se o tinir dos talheres. Pus-me a pensar em duelos, no vibrar das armas. Perguntava a mim mesma: “Quem vencerá?” Quando, antes de sair, me beijou, tive a certeza de que estávamos ambos vencidos. (*ibidem*: 14)

A passagem do tempo corrói a amizade¹⁵⁹ frágil que ainda os une e atinge-se “gota a gota – a saturação”. (*ibidem*:151) Quando Vânia, a sua personagem, pondera sair de casa e deixar o marido Gustavo, mesmo com um filho deficiente, Paula percebe claramente que tem de tomar uma atitude:

E nesse instante compreendi nitidamente que quem tinha de sair de casa era eu. Eu que me orgulhava de viver à margem dos códigos. Vânia (e quantas Vânicas!) achava-se de pés e mãos... Mas eu... (*ibidem*: 105)

Finalmente, a diarista toma coragem, abandona Raul e retorna ao seu pequeno apartamento: “Uma estranha sensação de plenitude. Como que despertei renovada. Alma liberta, corpo liberto.” (*ibidem*: 188)

Paula também rejeita liminarmente a ideia de ser mãe, sobretudo de um filho de Raul, fruto indesejado de uma relação imperfeita. Quando Vânia lhe revela o receio de estar grávida, Paula recorda que esteve, “um ano atrás, com o mesmo problema”:

Nessa altura, fingindo que ia visitar uma tia na província, saí de casa do Raul e vim para a minha. Impossível pensar junto dele. Um homem tem a sua parte nessas coisas, e uma palavra a dizer. E a mulher... a mulher tem tudo o mais. Precisava de procurar a minha vontade, de me sondar, de saber o que queria. Um filho do Raul? Filho da minha fraqueza? Foram três dias inquietos, em busca de rumo. O Raul nem supõe. [...] E pergunto de mim para mim: “Que sabem os homens das lutas secretas das mulheres, todas as horas, todos os dias?” (*ibidem*: 82-83)

Paula atribui a Vânia, a personagem por ela engendrada, um filho deficiente, testemunho vivo da relação anómala que o gerou. Também o filho de Paula seria um ser excrescente, pois resultaria de um logro¹⁶⁰:

¹⁵⁹ “A nós resta-nos o corpo condescendente e amável. E uma amizade que se vai decompondo em tédio.” (Braga, 1978: 14)

¹⁶⁰ Se o filho deficiente de Vânia corporiza a relação insatisfatória do casal e o logro que é o amor, o parto será correlativo do processo doloroso de conscientização decetiva do casamento como instituição falhada. Vânia conta a Paula os momentos aterradores desse processo: “Passei muito mal durante a gravidez e o parto foi difícil. Gritei horas seguidas de dores e de cólera. Sim, devo confessá-lo: de cólera. Cada vez

O filho da Vânia? Sim. Mas não só dela, como de todas as mulheres para quem o amor é um logro. O meu grito de noite; levanto-me; vou niná-lo. Ensonado, o Raul pergunta: “Onde vais?” Ele não sabe desse filho ou não se importa, e queixa-se de que perco as noites a escrever. (*ibidem*: 148)

Paula reivindica assim o direito de decidir¹⁶¹, como mulher, se quer ser mãe e o que fazer com o seu próprio corpo:

Consultasse um médico. Havia agora revistas com informações, devíamos lê-las, seguir-lhes os métodos. Tudo muito mais fácil, actualmente. E olhávamos uma para a outra como quem dissesse: mas nós continuamos a engravidar sem querer... (*ibidem*: 83)

Este comentário final, no qual se esboça uma crítica e em que Paula se inclui como mulher na partilha da responsabilidade pela condição feminina, permeia subtilmente todo o romance. Se Maria Ondina Braga se compadece das mulheres, subjugadas por um casamento infeliz, pela lida doméstica, pelo cuidado dos filhos, não deixa, por vezes, de insinuar, com indisfarçável amargura, que a mulher tem alguma responsabilidade pela sua opressão e que voluntariamente se sujeita a uma sina secular adversa. Paula, no seu diário, arrola outras mulheres, como, por exemplo, Brigitte que necessita de depender sempre de um homem, sobretudo financeiramente; a vizinha do rés-do-chão, grávida do terceiro filho, sem condições, nem casa para o ter; a “rapariga nova”, de criança ao colo, esbofeteada em plena rua pelo marido, sem que ninguém interfira, entre muitas outras companheiras de infortúnio que desfilam nas páginas do diário. Um breve apontamento de Paula sintetiza a vida destas mulheres e, em alargamento histórico-contextual, a condição da mulher no Portugal pós-revolucionário:

Sobrecarregadas com a lida da casa e a prole – algumas ainda trabalham fora –, e os homens sem nenhuma deferência, sem qualquer mostra de apreço. No entanto, elas dizem na mercearia, no talho: “O meu homem disse não gosta... Despache-me que o meu marido vem a casa almoçar...” Os maridos. Como aquelas bocas amargas, ansiosas ou desconsoladas, se encham deles! Má sina a das mulheres, até das ociosas, as que levam o dia de seios espapaçados no peitoral da janela ou encostadas à ombreira da porta, de lábios pintados, soquinha de pau. São novas, são de meia-idade, engravidam, incham-lhes as veias das pernas,

que o Gustavo metia a cabeça pela porta entreaberta: ‘Então, já temos novidade?’, o seu ar mais impaciente que consumido, os cochichos da parteira... [...] Meu Deus, como detestei o Gustavo ao dar à luz o Gasparinho! Ainda hoje me vêm remorsos. Seria por isso que a criança nasceu anormal? Devido ao meu desespero?” (Braga, 1978: 40)

¹⁶¹ Paula não revela nunca se estava ou não grávida. O texto é ambíguo, permitindo suspeitar de um possível aborto. Primeiro, Raul, quando a vê, comenta a transformação física de Paula (“Emagreceste?”); depois, a diarista escreve apenas: “A Vânia compreendeu, tive a certeza. Nem foi necessário contar-lhe. Nem havia mais nada a dizer”. (*ibidem*: 83)

discorrem entre si sobre partos e abortos, ralham com os filhos, compram a Crónica na tabacaria defronte, estendem a roupa à janela, criam periquitos em gaiolas, lavam e cozinham para um homem que habituaram mimoso e que chega, come, e parte de novo, quantas vezes em busca de outra. (*ibidem*: 136-137)

De facto, apesar de estas mulheres terem uma vida difícil e de a autora revelar em relação a elas empática condescendência, não deixa de insinuar o seu posicionamento crítico por estas aceitarem o seu jugo multissecular e ainda defenderem os seus “homens”, como se pode depreender do desabafo exclamativo “Como aquelas bocas amargas, ansiosas ou desconsoladas, se enchem deles!”¹⁶², atribuindo-lhes parte da responsabilidade de serem “produto e produtoras de uma sociedade que hipocritamente diz valorizar a família e o papel da mulher.” (Oliveira, 1995: 45)

Os retratos destas mulheres, esboçados com traços estilizados, provocam no leitor sentimentos distintos, oscilando entre o dó, a pena, a ternura e até mesmo a revolta¹⁶³. Como refere Manuel Poppe, todas as personagens, mesmo as secundárias, são figuras desenhadas com grande “humanidade”:

Porque, apesar de a realidade se ver e se mostrar a partir dos olhos da personagem central, a humanidade das restantes personagens comunica-se-nos. (Poppe, 1971: 14)

A humanidade destas personagens, quase todas mulheres, “só uma sensibilidade feminina [a] poderia descrever” (Horta, 1981: 45), como sustenta Maria Teresa Horta, e, mesmo a posição de distanciamento crítico que Maria Ondina Braga parece adotar, assume os tons de uma “serenidade irónica”:

Essa singeleza do seu estilo serve de instrumento à comunicação duma invulgar *serenidade irónica*. Ironia subtilíssima encontra-se também em Maria Judite de Carvalho ou em Fernanda Botelho, mas, enquanto a ironia de Judite é amarga e dolorosa, e a de Fernanda Botelho crítica e mordaz, a ironia de Maria Ondina é duma serenidade quase estóica e sem orgulho de o ser. (Nunes, 1975: 78)

¹⁶² Como nota Regina Louro, “Há, sem dúvida, nas personagens femininas de Maria Ondina, um lado de aceitação da «ordem» das coisas [...]. Mas nunca esta aceitação é total e, sobretudo, nunca a «ordem» a que se submetem representa a ordem total do ser e da existência.” (Louro, 1988: 68) Em *A Personagem*, Paula e Vânia sublevam-se contra esta “aceitação” pacífica e representam a resistência, a luta pela emancipação da mulher.

¹⁶³ José António Chaves enfatiza o modo como a representação das personagens femininas é recebida pelo leitor: “O leitor, tendo em conta a forma compadecida com que Ondina Braga trata as mulheres, sentir-se-á implicado com o seu sofrimento, pois a escrita da autora compromete-se com estes seres que amam de forma abnegada porque são portadoras de um sentido amoroso e materno que transcende as desfeitas resultantes do calculismo masculino.” (Chaves, 2008: 61)

Aliás, Urbano Tavares Rodrigues destaca a importância de Maria Ondina Braga para a denúncia “sem erguer a voz” da condição social da mulher¹⁶⁴:

E seria injusto não vincar ainda, no termo desta breve síntese, que Maria Ondina Braga tem sido das escritoras portuguesas contemporâneas uma das que mais e melhor terão contribuído com notáveis retratos e finas percepções e também, sem erguer a voz, com a denúncia rigorosa de muitas situações atroz, para o esclarecimento da condição feminina em Portugal. (Rodrigues, 1989: 9)

Esta denúncia discreta e serena nunca se fez “valer de um projecto social” (Chaves, 2008: 12), como, por exemplo, se verifica nos escritos de Maria Teresa Horta. No entanto, o que importa aqui acentuar é a escolha do formato diarístico como dispositivo de tematização da condição feminina. Como já referido a propósito de Guiomar Torrezão¹⁶⁵, o diário ficcional tem constituído uma estratégia eficaz de tornar audível a voz da mulher, os seus sentimentos mais íntimos, pelo discurso de interpostas personagens, seres ficcionais que, não raramente, mantêm uma relação de íntima implicação com as suas criadoras. Tal como Guiomar Torrezão, também Maria Ondina Braga, na qualidade de mulher de letras, se encontrava dependente da dinâmica do caprichoso universo editorial para assegurar a sua sobrevivência:

Durante anos trabalhei como tradutora. Escravizei-me, diria melhor. As traduções, em Portugal, pelo menos, são muito mal remuneradas. (Berrini, 1982: 9)

Agarrei-me às traduções por achar que era o único modo de vida que me dava para escrever. Um escritor precisa de ter muita liberdade de horário. Tem dado porque levo uma vida muito especial. Vivo de escrever porque pago uma renda de casa insignificante e sou vegetariana. (F.M.A., 1982: 17)

Coincidentemente, Maria Ondina Braga empresta a Paula a difícil e mal remunerada profissão de tradutora, de escritora de pequenas crónicas, e até de romancista:

Às vezes chego ao jornal, espero pelas notícias do estrangeiro, estas não vêm, volto sem ter ganho a noite. Por outro lado, o que

¹⁶⁴ Vários críticos valorizaram o contributo de Maria Ondina Braga para a representação da situação da mulher no Portugal pós-revolucionário. Por exemplo, J. Santos Simões refere que “a obra de Maria Ondina Braga é importante não só pelo apurado sentido estético e modernidade de linguagem e efabulação, mas principalmente pela sua achega intervencionista na denúncia da situação da mulher numa certa sociedade contemporânea.” (Simões, 1974: 7)

Também José António de Chaves caracteriza a escrita ondianiana como uma “escrita social e de denúncia da desigualdade existente entre sexos, da discriminação da mulher e do seu arbítrio na linha da «humilhação sentimental» de que padecem as mulheres cesarianas”. (Chaves, 2008: 62)

¹⁶⁵ Vide *supra*, p.50.

pagam por uma crónica, por um conto? Que modo de vida é o meu, afinal? Todavia, o único que me permite teimar no vago caminho das letras, escrever este diário, alguns textos, talvez um dia (quem sabe?) um romance. (Braga, 1978: 17)

Neste meio, conforme aparece retratado em *A Personagem*, é evidente a soberania masculina, cabendo às mulheres exercer os cargos subalternos:

Sempre vou a Itália. O Congresso é em Roma, mas farei reportagens em Milão, Florença e Veneza.

Nunca me julguei que me escolhessem – por ser mulher. As mulheres aqui têm quase todas postos secundários. Mas havia a questão das línguas. E a verdade é que os homens estão por demais ocupados com a política [...] para se interessarem por um vago congresso. (*ibidem*: 84)

Assim, a autora verte num diário ou caderno secreto os pensamentos íntimos de Paula e também de Vânia, que podem ser lidos como simples desabaços, interpretados pelos homens, como Raul, como “excentricidades”, mas que não deixam de denunciar a hipocrisia social de uma geração pós-revolucionária que resiste a uma verdadeira reforma de mentalidades e comportamentos. Paula e Vânia são, portanto, um reflexo do “universo interior das mulheres, das suas dores secretas, íntimas e incompreendidas pelos homens” (Chaves, 2008: 22-23). O diário surge aqui, como muitas vezes acontece na escrita feminina¹⁶⁶, como uma estratégia de resistência, um discreto ardil, um grito silencioso, como o manto que Penélope tecia, emblemático de uma textualidade do feminino:

Penelope's weaving-room is a place which shelters her from men, a place where she weaves her own story, a place where her endless weaving grants her a different temporal dimension which cannot be entered, and understood, by men. By spinning during the day the same threads that she unspins at night, Penelope “fabricates” a fictional texture that allows her to escape from the male by symbolic order. And her “plot” shall not be unmasked because her suitors cannot access the weaving-room, the room in which she was secretly construed her ultimate mockery of patriarchal system. (Lombardi, 2002: 13-14)

¹⁶⁶ Segundo Isabel Allegro de Magalhães, não se encontra, em Portugal, uma escrita de orientação verdadeiramente feminista, à exceção de *As Novas Cartas Portuguesas*. (Magalhães, 1992: 154) No entanto, a autora defende a existência de um “denominador simbólico” na literatura de autoria feminina: “Trata-se de um denominador simbólico definido pela forma como as mulheres condicionadas por elementos fisiológicos, antropológicos, sócio-económicos, culturais, deram respostas aos problemas de produção e de reprodução, material e simbólica. Haverá, pois, uma afinidade natural e cultural, historicamente construída, a ligar as mulheres entre si.” (*ibidem*: 152) Explorar as potencialidades ficcionais do diário foi uma das “respostas aos problemas de produção”, decorrentes dos condicionalismos socio-históricos impostos às mulheres.

Como também refere Maria Manuela de Oliveira, com a escrita do diário, Paula não afirma apenas a sua própria voz, mas dá também voz e existência a Vânia, voz de outras vozes:

Em *A Personagem*, tomando o Romance a forma diarística, narra-se esta mesma acção – a de uma mulher que no quotidiano luta pela sua afirmação. Os “mundos” masculino e feminino confrontam-se, aqui, de um modo mais claro e frontal. “Ela” é aqui sinónimo de “elas”, a “voz” de uma é a “voz” de muitas (Vânia assemelha-se, pela grafia, a Vária), em vez de um coro, temos a relatora do diário conjugando e tomando para si a responsabilidade de expressar o seu ponto de vista e o das que vivem à sua volta porque, para estas, o tempo, ainda é o do imposto silêncio. (Oliveira, 1995: 80-81)

Assim, Maria Ondina Braga tece de silêncio, em *A Personagem*, o seu grito de revolta num diário de uma mulher, voz de outras mulheres, que reclamam a emancipação num processo doloroso de libertação dos preconceitos sociais no Portugal supostamente democrático e num tempo de renegociação de identidades individuais e coletivas. Como assinala Maria Teresa Horta,

Romance-grito de uma mulher profundamente solitária, “A Personagem” é o elo que se rompe numa obra. [...] É a “confissão” de quem por inteiro se assume como escritora-mulher, a descer ao fundo das suas dúvidas, a mergulhar na sua feminilidade até agora como que à força calada – silêncio – espécie de mordaça e máscara, que só de tempo a tempos se tira. (Horta, 1978: 41)

O outro vetor temático que domina o romance é constituído pela própria reflexão metaliterária, incidente no confronto entre real e ficção ou entre escrita ficcional e a escrita diarística. Também Maria Ondina Braga retoma engenhosamente os vários expedientes da própria temática diarística, com o objetivo de modelar o diário de forma verosímil, explorando questões como “why the diarist keeps a diary, what keeping a diary means to the narrator, where and when the diary is written, what its physical form is, and how it came to be published.” (Hassam, 1993: 13)

Paula começa a escrever o seu diário, pois “escrever tornou-se [...] o único remédio contra a insónia.” (Braga, 1978: 9) Como tal, ela escreve quase sempre durante a noite, embora, em alguns momentos, sinta dificuldade em encontrar tempo para escrever, como aconteceu quando viajou em trabalho¹⁶⁷, ou mesmo quando se encontra com Raul. Assim, quando Paula ganha coragem para deixar o companheiro e regressa à

¹⁶⁷ “Mal tenho tempo para abrir este diário.” (*ibidem*:87)

sua casa, o diário recebe atenção redobrada: “Como as horas agora dão para tudo! Uma página do diário todos os dias.” (*ibidem*: 194)

Aliás, o seu apartamento, com o seu silêncio, é o cenário dileto de escrita do diário, pela possibilidade que oferece à diarista de se encontrar a sós consigo própria¹⁶⁸: “Logo que cá cheguei peguei neste diário. Podia escrever até de manhã, se me apetecesse – ah, a liberdade da solidão!” (*ibidem*: 106) Em casa de Raul, a protagonista arranhou um “lugar seguro” para proteger o seu diário, um “humilde caderno de papel almaço” no “escaninho da gaveta” (*ibidem*: 81). Aliás, Paula rejeita por completo a ideia de publicar o seu diário, devido à necessidade de nele tudo verter, expondo-se de forma irreservada:

Este diário... Sim, o Raul talvez o tenha lido à socapa, sorrindo, complacente e avisado. Ou talvez dele nem suspeite. Publicá-lo, nunca. Demasiado meu... O certo é que desistir dele seria desistir de mim. Preciso de dizer *tudo* aqui. *Tudo*. (*ibidem*: 29)

No entanto, além de ler uma página do seu diário a Alexandre (*ibidem*: 27), Paula coloca a hipótese de Raul (*ibidem*: 32) e Vânia lerem o seu diário (*ibidem*: 199). Por outro lado, na entrada de 2 de agosto, Paula lança um apelo a um potencial leitor:

Apetece-me fazer hoje aqui um apelo ao leitor, à leitora deste diário. Afinal tu és o Raul, és tu a Vânia, a ti competirá reinventar as minhas personagens, enchê-las da tua experiência. Acabá-las. Confio-tas. (*ibidem*: 151)

Esta exortação com função fática concita o leitor para um jogo esquivo, dinamizado pela autora, que vai disseminando pistas e permitindo o questionamento do próprio diário em construção.

Por outro lado, *A Personagem*, enquanto romance que procura mimetizar os protocolos da escrita diarística, recorre à exploração do tema mais comum do género – a procura da identidade:

O que Maria Ondina Braga exprime é a procura hesitante da identidade, a tentativa de reestruturação da unidade que se teme perdida, a confirmação de que o ciclo do eu persiste depois de se ter ensaiado a distância. (Faria, 1979: 79)

¹⁶⁸ É de salientar também que, ao contrário da maioria das obras de Maria Ondina Braga em que domina a geografia dispersiva do colorido exótico de terras africanas, orientais ou europeias, a ação de *A Personagem* (se, em rigor, de ação se pode falar) vai-se concentrando em microespaços – em Lisboa, na redação, na casa de Raul, no autocarro nº 99 –, destacando-se o pequeno apartamento de Paula, como um refúgio e local preferencial da escrita do diário.

No entanto, a procura do “eu” serve de pano de fundo para explorar as intrincadas relações entre real e ficção, por um lado, e entre diário e romance, pelo outro. É importante, a este propósito, refletir na escolha do título do romance – *A Personagem* –, lexema que deriva do termo latino *persona*, que designava originalmente a máscara usada pelos atores no teatro. Curiosamente, o vocábulo latino deu origem quer à palavra *pessoa*, aplicada a um ser real, quer à palavra *personagem*, ser do universo ficcional, sugerindo uma origem comum para os domínios do real e da ficção, como faces ontológicas complementares da constituição do eu.

Carlos Castillo del Pino refere que “cada uno de nosotros somos un personaje de una representación, y en nada difiere del que se hace en la escena, con su reparto de papeles.” (Castillo del Pino, 1995: 32) Estas palavras poderiam aplicar-se a Paula que procura inscrever a sua *persona* no diário, espaço de desvelamento em segurança, onde pode, pela linguagem, reencontrar-se consigo:

Preciso de dizer tudo aqui. Tudo. Contar do passado, do presente, do futuro também. Porque sei que alguma coisa já se anuncia. Quase um milagre este diário. Um reencontro. (Braga, 1978: 29)

Há dias em que tudo me desconsola excepto este diário. Um refúgio, um arrimo, um repouso que aqui tenho. (*ibidem*: 80)

No entanto, Paula, no transcurso do relato, quando começa a procurar a personagem do seu romance, apercebe-se de que ela, a outra, é um duplo de si própria, ou, por outras palavras, a sua máscara:

Este diário tornou-se de facto o meu confidente. Mas porque não “falo” com ele de coração nas mãos, como a Vânia costumava fazer comigo? Porque enredo e distorço e jogo a toda a hora com as ideias, com as imagens? Se acaso o folheio, pergunto a mim mesma, aturdida: Onde estou eu? Outras vezes é um desdobramento de mim, igual ao que sucede numa sala forrada de espelhos. (*ibidem*: 119)

Este jogo de refração e especularidade é construído através da disseminação de pistas e sugestões. Detenhamo-nos na questão da fragmentação da identidade que Paula aborda. Por um lado, no diário, ela encontra várias imagens de si própria, como num processo de imparável desdobramento¹⁶⁹ e, por outro, por vezes, nem consegue

¹⁶⁹ “No entanto, há dias em que sou outra. [...] Eu sou outra, de repente, quando desato os cabelos e não respondo ao telefone.” (Braga, 1978: 50)

“Persegue-me o desejo de ser outra, a outra que haverá em mim. Não foi Rimbaud quem disse: Je est un autre? Qual dos dois o autêntico? Não sabia. Nem eu tão-pouco. Nem Fernando Pessoa, mau grado a sua enorme lucidez.” (*ibidem*: 77)

reconhecer-se em nenhuma delas. Assim, Paula chega a questionar-se se realmente escreve um diário, onde retrata Vânia, a sua personagem, ou se é Vânia quem verdadeiramente assume a responsabilidade do ato de escrita¹⁷⁰:

Entre o sono e a vigília chego a pensar que é Vânia a autora deste diário, ela afinal quem me imaginou. Essa primeira pessoa a que o diário me obriga – que mistério esconde – que profundezas – que indecisão – que falta? (*ibidem*: 148)

O motivo literário do duplo foi, num primeiro momento, equacionado com o ser misterioso, sensível e obscuro do romantismo, partilhando, assim, a sua origem com a do próprio diário, também derivação de uma sensibilidade de consagração romântica, correspondendo à necessidade de recompor a identidade perdida e fragmentada. Maria Ondina Braga retextualiza *a contrario* este motivo, pois, se o sujeito romântico era assombrado pela presença do duplo, “en sueños, trances hipnóticos o ataques de locura” (López, 2006: 38), não raras vezes em narrativas de cunho fantástico, neste caso é Paula quem procura a sua personagem e se assume demiurgicamente como sua criadora, investindo-a de vida e consistência ontológica.

Além disso, o duplo, de extração romântica, representava um ser obscuro e dionisíaco, que gerava perturbação e medo no “eu”, já que o “outro” catalisava a libertação dos impulsos reprimidos e impulsionava a expressão livre de comportamentos anómalos. No entanto, Vânia não suscita medo em Paula, mas admiração, e o seu comportamento não é desviante, mas corajoso e quase heroico e inspirador. Com efeito, a possibilidade de desdobrar-se “desnuda al individuo y le obliga a observarse descarnadamente, de modo que pone de manifiesto todo lo que hay de ridículo y depreciable en la máscara com que éste se enfrenta a la realidad”. (*ibidem*: 36) Assim, inscrever a sua personagem no diário permite a Paula analisar-se, pela interposição da imagem da outra, não tanto nos seus defeitos, mas, sobretudo, nas suas virtudes.

Mesmo a expressão extrema da angústia atribuível a este desdobramento – como nota Rebeca Martín López, a propósito do tema do duplo, “es un lugar común que el

“Incomoda-me esta auto-análise. Não sou a mulher calculada que pareço, aquela que este diário deixa perceber.” (*ibidem*: 124)

¹⁷⁰ Paula transcreve, no seu diário, duas entradas do diário de Vânia (Braga, 1978: 168-169; 175-176). A inserção injustificada do registo íntimo de Vânia questiona, uma vez mais, a relação do diário com a verdade e o real, pois, se Paula inventou Vânia, forjou um registo da sua intimidade ao escrever um diário em seu nome. Assim, ao demonstrar a possibilidade de “falsificar” o género autobiográfico, atribuindo-o a uma outra subjetividade que não a do eu escrevente, indicia-se a possibilidade do diário de Paula não passar de um artifício da ficção.

personaje dude de su propia existencia y llegue a creer que él, y no el otro, es la copia, el intruso, el impostor” (*ibidem*) – é aproveitada por Maria Ondina como elemento paródico, visto que nunca a lucidez de Paula é realmente posta em causa. Assim se compreende que, na entrada do “dia 25” de abril¹⁷¹, a diarista justifique a natureza dúplice do seu diário, através do fingimento:

“O mais secreto diário é uma composição literária, um arranjo, uma mentira. Tiramos do nosso caos uma criatura harmoniosa e comprazemo-nos com ela. Se existe um único homem que escreva um diário para seu próprio entretenimento e não para os séculos futuros (e duvidamos muito de que tal homem exista) resta-lhe sempre alguém a enganar, que é ele próprio.”

Detenho-me nestas linhas de Mauriac e interrogo-me: Não desencantaria eu a minha personagem para poder urdir um diário escondendo-me atrás dela? Mas onde está neste caderno a “criatura harmoniosa” de que fala o escritor francês? Não. Não há nenhuma criatura harmoniosa... Nem é bem diário, isto. Uma coisa, porém, bate certa nas palavras de Mauriac e no que anoto dia a dia, noite após noite: o fingimento. Vânia nasceu desse truque. (Braga, 1978: 57-58)

Assim, Maria Ondina Braga inspira-se nas linhas de Mauriac e demonstra que nenhum diário é realmente verdadeiro e ficcionalmente inócuo, ainda que assim se apresente. Deste modo, a distância que o separa da ficção é muito curta e a autora demonstra isso mesmo neste romance-diário. Maria Ondina Braga escreveu, assim, uma ficção de um diário – o diário de Paula – e Paula, por seu turno, compôs o diário de uma ficção pelo “truque” que consistiu na construção de uma personagem – Vânia – e do seu romance.

No diário, Paula decide escrever um romance, mas, desde logo, dissente das tendências informalizantes do *nouveau roman*¹⁷², que desvalorizam o relevo ficcional da personagem: “Segundo os entendidos, as personagens estão em crise. Serei bota-de-elástico, enfim, mas romance sem elas não é para mim romance.” (*ibidem*: 19) Deste modo, a contracorrente desta desentronização da personagem como categoria nuclear do universo narrativo, Maria Ondina Braga relata no diário a demanda de Paula pela sua

¹⁷¹ É curioso que Paula refira tão insistentemente a Revolução de Abril, comentando até o tempo decorrido desde então, e, no dia exato do aniversário da Revolução, nada refira. No entanto, é significativo que esta entrada se constitua como a “chave de leitura” do romance. Tal como a Revolução é a base de construção de uma nova mentalidade e de uma reedificação social, a vários níveis, também o carácter desafiador e, até certo ponto, revolucionário do conceito de “diário”, proposto por Mauriac, que Maria Ondina Braga subscreve e concretiza, serve de base a uma literatura libertadora que desafia as constricções genológicas.

¹⁷² Robbe Grillet e Nathalie Sarraute, dois dos mentores do *nouveau roman*, defendiam a anulação da personagem como entidade organizadora da narrativa: “A anulação da intriga conduz, na crítica doutrinal, à noção da anulação ou dissolução da personagem. Dissolvida, desaparecida, indefinida, ausente, a personagem constitui um dos pontos fundamentais na rotulagem do *nouveau roman*.” (Oliveira, 1996: 5)

personagem, sendo esta tão real e tão vívida que o leitor chega a duvidar da identidade de ambas. Ao longo das páginas do diário, a partir da entrada de 28 de fevereiro, quando se decide a iniciar o romance, Paula vai descobrindo a sua personagem por meio da escrita em exercício:

5 de Março

Vânia é agora para mim uma presença quase constante. Ainda não a figurei. É uma presença mítica, por enquanto. (*ibidem*: 21)

Com o tempo, Vânia começa a ganhar contornos biográficos mais precisos que incluem desde o aspeto físico, o local de encontro, a profissão e a família:

“Olhe, é aquela de cabelos compridos e pretos.” (*ibidem*: 25)

O autocarro vinha chegando. [...] Vânia senta-se sempre no terceiro banco. (*ibidem*: 25)

Vânia é empregada na Rádio. (*ibidem*: 36)

[...] penso que gostava de ser a Vânia: sociável, extrovertida, e naturalmente dedicada ao marido. (*ibidem*: 37)

Finalmente estou apta a traçar o retrato da minha personagem. Vejo-a por fora e por dentro. Esbelta, o rosto estreito, olhos verde-claros. Bonita? Sim. Mas de uma beleza que lhe vem principalmente do ar grave e desencantado. (*ibidem*: 65)

Vânia é casada com Gustavo e dele tem um filho deficiente. Inicialmente, o seu casamento parece feliz, mas, à medida que Paula esboça um retrato mais nítido da sua personagem, esta parece ganhar autonomia e vida próprias, a ponto de tomar consciência do fracasso da sua relação conjugal e ter coragem para pôr termo àquele relacionamento. Paula inspira-se na coragem de Vânia e decide, também ela, deixar Raul, já que ela detém uma capacidade de emancipação manifestamente superior.

Assim, a ficção torna-se, na trajetória biográfica de Paula, um universo tão real como a sua própria vida, com ela se confundindo, provocando momentos de conflito¹⁷³ e, por vezes, de confusão, quando o seu mundo se confronta com o da sua personagem e é forçada a admitir que Vânia, tão real e tão inspiradora para ela, na verdade, não existe – foi engendrada pela imaginação, mas também pela necessidade, de Paula:

¹⁷³ “Medo que ele esbugalhe as pupilas claras e me fite, alarmado: “Que é isso, Paula, agora tem visões? O autocarro vem vazio...” (Braga, 1978: 49).

“Dentro de mim uma teimosa e estranha ideia: que a Vânia não vem, não pode vir, que só existe na minha imaginação. Revolto-me. Falo alto: “Não, não é verdade! Vimos todas as noites juntas do trabalho. Somos amigas já!” (*ibidem*: 102)

Deito-me e não consigo dormir, a cismar: Vânia é aquela que parece que é? A que eu pretendo que seja? A minha companheira de viagem através da cidade, a altas horas? O meu próprio reflexo no vidro da janela do autocarro? (*ibidem*: 43)

Aliás, Paula confunde a escrita do diário com a do romance e confunde-se com a sua personagem, “o coração da história”:

Às vezes, acho que estou a fugir à heroína desde romance, que é a minha personagem. A personagem deve ser aqui, ao modo tradicional, o coração da história. Procurei-a. Descobri-a. Mas ainda não sei tudo dela, ainda não a explorei devidamente. Por uma espécie de pudor, talvez, por ter medo de me encontrar nela. (*ibidem*: 101)

Assumindo-se como ‘ficção de si própria’¹⁷⁴, Paula usa uma *persona* ficcional para viver a sua história, para lhe atribuir a coragem e audácia que lhe faltam, para a adotar como fantasmático *exemplum* vital:

A história da Vânia ando eu a vivê-la. Fui eu quem ocupou o lugar da personagem. Imaginando-a livre para criar a minha libertação. (*ibidem*: 197)

Quando finalmente se liberta de Raul, Paula liberta também a personagem¹⁷⁵ e termina o romance, ficando, porém, com um sentimento de vazio ou saudade do *alter ego* que a acompanhou e que sentia ser tão real como Raul, Brigitte ou Alexandre:

“Viajávamos juntas pela noite...” Eu e quem? Folheio este diário, leio aqui e ali, pasmo do que tenho escrito. Quem era essa Vânia que me acompanhava no regresso do trabalho? (Vejo-me sempre sozinha no desconjuntado autocarro.) Telefonei para a Rádio a saber dela, quando nos desencontrámos – era lá empregada –, ninguém a conhecia. (*ibidem*: 190)

No entanto, Maria Ondina Braga, que foi construindo este romance através da mobilização de estratégias de *suspense*, de pistas e indícios, rasteiras e truques, reserva ainda para o final uma revelação¹⁷⁶:

Debaixo do braço, saído do prelo, o jornal que ajudei a fazer.[...] Quente e viscoso, o jornal. Abro-o folha por folha. As letras

¹⁷⁴ “E se lhe confessasse que inventei o italiano, que inventei o Raul, que a invento a ela todas as noites? Se lhe mostrasse como sou uma ficção de mim própria?” (Braga, 1978: 94)

¹⁷⁵ Catherine Dumas salienta que “O romance termina com o desaparecimento de Vânia – a personagem – e o reencontro de Paula com o seu eu perdido, o regresso a casa, a escrita. O que Paula escreve não é um romance mas um diário íntimo. A personagem é o eu.” (Dumas, 1994: 130)

¹⁷⁶ A escrita do *hic et nunc* permite criar um ambiente de mistério, de estilo policial, que prenderá a atenção do seu leitor, na busca de indícios que lhe permitam decifrar o texto: “A revelação é dada passo a passo, linha a linha, linha entre linha – e requer-se uma atenção constante, uma atenção fiel, para não perder nenhum dos dons que o texto reserva. Contar é, em Maria Ondina Braga, um labor de amante, feito de busca e de saber.” (Louro, 1988: 66)

pegam-se aos dedos. Procuro notícias traduzidas por mim, ou a rubrica “Página de um Diário”. O gosto sempre renovado de ver o que escrevo em letra redonda... (*ibidem*: 196)

Não pode, pois, dirimir-se a intrigante dúvida final: *A Personagem* é diário que é romance, ou romance que é diário, ou ainda conjunto de crónicas que formam diário e romance? Esta manobra de diversão, questionando todo o romance, enquanto busca da personagem, torna também problemático todo o diário, enquanto escrita intimista, derrubando os diques que contêm real e ficção, como lapidariamente sintetiza a interrogação de Paula – “E não será a memória um lugar mítico onde a Imaginação vai reatando os fios que o Tempo destroçou?” (*ibidem*: 192)

Deste modo, na aparente simplicidade¹⁷⁷ deste romance-diário, encena-se uma desafiante complexidade de estratégias, de níveis de leitura e de modos de interpretação. Como refere Duarte Faria, Maria Ondina Braga soube tirar proveito das potencialidades ficcionais do diário:

Este livro de Maria Ondina Braga tem como particularidade um aproveitamento bem conseguido da dupla via narrativa diário/novela, servindo-se da anotação periódica duma multiplicidade de casos e ideias ao sabor do tempo, enquanto, simultaneamente, vai reaparecendo em constante solicitação ao imaginário o núcleo aglutinador da “história.” (*ibidem*: 78)

Assim, real e ficção surgem no texto como rostos complementares da escrita, já que todo o universo assenta em conjunções e dualidades¹⁷⁸:

O romance invadirá todos os espaços em que a autora se move, inclusiva e principalmente, o seu Diário. Aliás, ficamos a saber da importância fundamental do romance por via do diário. É mesmo impossível separar um do outro de modo se fundem e confundem. (Oliveira, 1995: 51)

Assim, Maria Ondina Braga usa a amplitude concedida pelo formato diarístico para propor a apologia da liberdade irrestrita em vários domínios. Por um lado, a escrita diarística possibilita um livre fluir da vocalidade da mulher, dos seus sentimentos, desejos e aspirações, permitindo-lhe reivindicar, em nome próprio, os seus direitos, dos

¹⁷⁷ O *Diário de Lisboa* publicou uma crítica anónima ao romance *A Personagem*, de Maria Ondina Braga, em 18 de agosto de 1978, onde se comentava que o “texto dele [do romance] é relativamente breve”, “a sua elaboração é, digamos, fácil, pelo menos sem grandes artifícios”, acusando-o de lugares comuns, de estilo repetitivo, aquém das expectativas que a obra da autora permitia legitimamente antecipar. (*DL*, 1978: 13)

¹⁷⁸ O próprio universo, segundo Paula, é regido pela dualidade de bem e mal, Deus e Demónio, necessariamente juntos como se fossem um só: “Deus e o Demónio. O primeiro estava escrito que nos havia de socorrer e o segundo apenas atrapalhar. Eu, no entanto, temi os dois igualmente. Cabiam ambos no mesmo credo. Agora relacionam-se na minha memória como se fossem um só.” (Braga, 1978: 134)

quais se destaca a liberdade para escolher, para amar, para ser mãe ou para trabalhar. Por outro lado, o texto desafia também as convenções de gênero, ao tornar difusos os limites entre real e ficção, entre gêneros autobiográficos e romance. Assim, *A Personagem* constitui, sem dúvida, um originalíssimo romance-diário, onde um prosaísmo aparentemente espontâneo dissimula uma visão lucidamente subversiva da vida e da literatura, reguladas ainda, mesmo em momento de rescaldo revolucionário, por restrições inibitórias da autoexpressão e do ser-se em plenitude.

6. MÁRIO CLÁUDIO: UM ARQUEÓLOGO DE EXISTÊNCIAS

A imaginação do romancista é uma página em branco, milagrosamente embebida em letras.

(Cláudio, 2006: 295)

Mário Cláudio, autor de uma caudalosa e originalíssima obra, dispersa por diversos géneros literários, destaca-se pela recuperação e reconstrução de figuras e de períodos históricos, privilegiando o desenho apurado do meio e da mentalidade das épocas que recria. Assim, os seus romances esboçam mais do que um retrato de uma figura, reconstituindo laboriosamente, sobretudo, a paisagem que a emoldura.

Deste modo, o autor empreende uma diligente investigação de épocas, personalidades e costumes, à qual alia uma complexa tessitura narrativa, atravessada por uma intencional fluidez genológica, pela fragmentação discursiva, por uma estrutura polifónica e pelo exame autorreflexivo da forma romanesca. Estas características, verificáveis em quase todos os seus romances, aproximam o autor dos códigos estético-literários de filiação pós-modernista. Porém, Mário Cláudio enjeita uma confinante inscrição estético-periodológica da sua obra, ao assumir-se, por exemplo, como herdeiro e admirador confesso de Camilo Castelo Branco¹⁷⁹. De facto, utilizando a sugestiva imagem de Carla Xavier Luís, em Mário Cláudio, verifica-se uma “cobertura pós-moderna” sobre um “recheio clássico” (Luís, 2011: 394). Da combinação destas duas influências transcorre um singularíssimo conjunto de romances, novelas e contos, assente numa desafiante complexidade que impõe uma leitura exigente:

Na verdade, Mário Cláudio cultiva uma língua e estilo que, *grosso modo*, se caracterizam pela sua complexidade generalizada, vertidas num expedito jogo barroco, dicotómico, ziguezagueante, polifónico, metaficcional, engenhosamente urdido sob o signo da fluidez

¹⁷⁹ Numa entrevista conduzida por José Cândido de Oliveira Martins, Mário Cláudio identifica a necessidade da “ideia de pertença a uma genealogia de escrita”, assumindo Camilo como mestre: “eu considero-me discípulo de Camilo Castelo Branco.” (Martins, 2011: 6)

genológica e assente em relevantes figuras e marcos históricos inolvidáveis da cultura portuguesa e até forânea. Com efeito, em jeito metafórico, o seu estilo pode mesmo associar-se ao padrão do mosaico, visto que, apesar de espartilhado, é sistemático, harmonioso, continuado, estabelecendo uma ligação íntima com os seus congêneres e conseguindo almejar um efeito visual consistente e interdependente. (Luís, 2011: 393)

Também Carlos Reis salienta os traços que, em Mário Cláudio, configuram uma “escrita narrativa em muitos aspetos inovadora”:

Nela convivem a biografia ficcionada, a inscrição metaficcional do processo de escrita na ficção, a tematização da criação artística, a ilustração de cenários históricos e culturais sugestivos, o reaproveitamento de casos policiais, etc.; para tudo isto contribui a vocação ensaística e de pesquisador que em Mário Cláudio observamos a partir do fascínio por personalidades artísticas e literárias em quem, conjugando a biografia e ficção, o escritor surpreende a dimensão de verdadeiras personagens romanescas [...], com especial significado quando nessas personalidades se evidencia um certo impulso romântico. (Reis, 2005: 300)

É importante destacar o “impulso romântico” que o autor deteta nas personagens que escolhe, ou, como o próprio Mário Cláudio confessa, que o escolhem a ele¹⁸⁰, porquanto é esse mesmo impulso que o move e inspira. Assim se compreende o recurso a diversos expedientes legados pelo romance histórico romântico, como a sua retórica de verosimilhança e a autenticidade e fidelidade da reconstituição.

Este fascínio pela recuperação histórica é rastreável em romances como *A Peregrinação de Barnabé das Índias*, que se centra na figura de Vasco da Gama, *As Batalhas do Caia*, inspirado num projeto inconcluso de Eça de Queirós ou *O Triunfo do Amor Português*, coletânea de narrativas inspiradas em casos amorosos exemplares, colhidos na história nacional, mitificados pela passagem do tempo, pela transfiguração literária e pela imaginação coletiva.

Sem recusar as afinidades que o coligam ao romance histórico, Mário Cláudio cultiva o romance de família, como é o caso de *Camilo Broca*, onde se relata a saga familiar dos Brocas, apelido dos antepassados de Camilo Castelo Branco, presumivelmente pela própria mão do romancista e expurgada pela irmã do autor¹⁸¹.

¹⁸⁰ “Quando vejo uma figura biografável, sinto que, de alguma forma, essa figura me chamou.” (Ribeiro, 2004: s.p)

¹⁸¹ Em *Camilo Broca*, a tia do escritor Camilo sugere-lhe que escreva a saga familiar dos Brocas, disponibilizando-se para lhe facultar fontes documentais para o projeto: “Porque motivo não se dedica o menino a narrar a crónica da nossa gente, esses Brocas que têm tanto de interessante como de vulgar? [...] Eu tenho aqui papéis que, se não servirem ao menino para tecer a sua prosa, acabarei por utilizar no acendimento da lareira da sala, ou no embrulho do foliar que costumo remeter pela Páscoa aos meus

Mário Cláudio publica também um tríptico romanesco, dedicado à sua própria saga familiar, em *A Quinta das Virtudes*, *Tocata para Dois Clarins* e *Pórtico da Glória*, remontando à história dos seus antepassados, desde o século XVIII, e culminado com o seu próprio nascimento e batismo¹⁸².

Sendo a biografia um “género subsidiário da História” (Chorão, 1995: 681), Mário Cláudio revela uma nítida inclinação por este género, a julgar pela frequência com que o revisita. Para além da *Trilogia da Mão*, composta por *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*, que será objeto de análise mais aprofundada, o autor deu também à estampa *Gêmeos*, baseando-se nos últimos anos da vida do pintor Goya¹⁸³, além da obra monumental *Tiago Veiga – uma Biografia*, que acompanha a trajetória vital de um suposto bisneto de Camilo Castelo Branco.

afilhados. São certidões, alvarás e testamentos, assentos de baptismo e bilhetes de enterramento, o diabo a quatro. Quer que lhos envie?” (Cláudio, 2006: 81)

Apesar de o leitor ser induzido, em diversos segmentos do romance, a crer que a mão que tece a crónica familiar é a de Camilo, quer pela sugestão que a missiva da tia indicia, quer pelo próprio estilo de escrita e pelo episódio em que Camilo descreve como vivenciou a morte do pai, surpreendentemente, no capítulo final, Carolina Rita, irmã do escritor, além de denunciar o “mecanismo de falsidade” com que Camilo distorce os factos e as figuras que se propõe reconstituir, também questiona a autoria da crónica familiar que o leitor acabou de ler: “Bem poderia eu redigir a crónica desses antepassados, desatravando-a das falsidades com que, não duvidava, meu irmão a desfiguraria.” (*ibidem*: 321) Num fragmento posterior, Carolina Rita “resvala para o sono” satisfeita porque a sua “frondosíssima árvore” genealógica “estende os braços, e não resta episódio de família por contar, nem data alterada, nem rosto esquecido, ou trocado, nem novela, nem história”. (*ibidem*) Além de revelar o fim suicida do irmão, questiona-se sobre “quem disse que não seria Carolina Rita mais do que um nome ligado a um nome maior?”, sugerindo que ela própria teria escrito ou reescrito a saga da sua família, onde, por exemplo, para Simão Botelho de *Amor de Perdição* se reserva um fim muito distinto daquele que Camilo lhe destinou, assegurando que era fidedigna a sua versão. Esta suspeição ou investigação quase detetivesca da fictícia responsabilidade ou autoria do romance é recorrente em múltiplas obras de Mário Cláudio, revelando-se uma questão fundamental na *Trilogia da Mão*.

¹⁸² *A Quinta das Virtudes*, o primeiro painel deste tríptico romanesco familiar, remonta à fundação da Casa das Virtudes, em 1757, com os antepassados José Pinto de Meireles e Francisca Clara, retratando, sobretudo, mentalidades e acontecimentos históricos do Portugal oitocentista e sempre privilegiando o Norte do país como palco. *O Pórtico da Glória*, embora publicado em terceiro lugar, é a sequência ficcional do primeiro romance desta saga, acerca dos antepassados do escritor, no século XIX. *Tocata para Dois Clarins* acompanha os acontecimentos das primeiras décadas do século XX, com especial enfoque no regime salazarista, filtrados pela visão e vivência do jovem casal António e Maria, que culmina com a conceção do seu primogénito, “ficando a chamar-se [...] Rui Manuel” (Cláudio, 1992: 199), criança que, sabe o leitor, virá a tornar-se o escritor Rui Manuel Pinto Barbot da Costa, sob o pseudónimo de Mário Cláudio.

¹⁸³ *Gêmeos*, apesar de integrar o tríptico das constelações (também composto por *Ursamaior* e *Orion*), aproxima-se da temática da *Trilogia da Mão*, na medida em a ação romanesca se funda no trabalho de um investigador sobre a biografia dos últimos anos do pintor Goya: “Estava ele pois naquele Verão encalhado na cidade peninsular, a fim de empreender, munido de um problemático subsídio de estudos sobre uma certa indagação sobre a fase última do pintor. [...] Ali se achava ele então na hospedaria que ocupava o piso mais alto de um prédio do centro, tentando habituar-se às penumbras que transformavam a hora da sesta num corredor difícil de percorrer.” (Cláudio, 2004: 11) A tessitura narrativa é fragmentada, sendo constituída por dois blocos: de um constam as impressões do investigador sobre as pinturas de Goya; o outro é dedicado à vida do pintor, sendo este curiosamente cindido em fragmentos de primeira e de terceira pessoas, parecendo corresponder a uma tentativa de reconstituir a vida do velho artista, quer pela escrita biográfica, quer por dela se apropriar indevidamente, assumindo a primeira pessoa de Goya e, portanto, ficcionando o discurso autobiográfico do pintor.

Esta apetência do autor pela reescrita da História implica o recurso à retórica ficcional do romance histórico, expressa na convocação de fontes documentais, na exploração do *topos* do manuscrito encontrado e na evocação da figura do editor fictício que, como tem sido sublinhado, são motivos frequentemente glosados no romance-diário e, como ele, de extração romântica. No entanto, na maior parte dos casos, estas estratégias adquirem uma nova significação, aliadas à própria dinâmica metafictional do texto, já que Mário Cláudio reflete, sobretudo, sobre os mecanismos de textualização da História e de composição romanesca.

O recurso ao género diarístico é, em Mário Cláudio, à parte da sua exploração na *Trilogia da Mão*, bastante escasso, não excedendo umas esparsas referências ou sugestões. Porém, o autor explora lateralmente o seu horizonte temático num conto, inserido na coletânea *Triunfo do Amor Português*, intitulado “Luís de Camões e a Infanta D. Maria”. No texto, o narrador é o rei D. Manuel que revela a sua preocupação pelo desfalecimento anímico da irmã, a infanta D. Maria. Na tentativa de perceber o que se passa com a formosa irmã, cobiçada pelas melhores casas reais, mas esquiva a qualquer proposta de casamento, o rei lê o seu diário, furtivamente subtraído por um “criado discreto” (Cláudio, 2005:105). Nas palavras de D. Manuel, é referido a aspeto físico do diário, o lugar onde este se encontrava escondido, aludindo-se a uma data e procedendo à transcrição de algumas entradas¹⁸⁴. O diário surge aqui como um anacrónico repositório confessional, na medida em que ele comporta toda a tonalidade intimista e secreta que o individualismo romântico lhe legou (aliás, o próprio estilo e a linguagem aproximam-se dos códigos expressivos oitocentistas), ainda que a ação do conto se circunscreva ao século XVI.

No entanto, em grande parte das referências à escrita diarística patentes nos romances de Mário Cláudio, o diário surge apenas como fonte documental e caução de autenticidade ou, em alternativa, na qualidade de método e de instrumento de trabalho. Em *As Batalhas do Caia*, o autor sugere que Eça mantinha um caderno de notas, uma espécie de diário de trabalho, onde anotava as ideias que dispersivamente lhe surgiam:

¹⁸⁴ O rei D. Manuel recebe “algumas folhas do diário de Maria, escritas em letra minúscula que cuidadosamente desenha num ritmo quase pio. [...] Constituem um maço volumoso, furtado da gaveta do fundo de um bufete, atado com um retrós escuro em quatro ou cinco voltas apertadinhas.” O rei considera inapropriado para a princesa manter uma vida secreta que as linhas do seu diário testemunham, “compostas a desoras, e escondidamente de todos, tão indignas da condição de uma princesa.” O rei lê uma entrada, referente a uma “fatídica data daquele primeiro colóquio pascal”, demonstrando assim que as entradas diarísticas se encontrariam datadas. O leitor pode aceder depois também ao diário da infanta, através da leitura intermediadora do rei, que destaca apenas trechos do diário, os quais surgem transcritos no texto e revelam a angústia e solidão da princesa. (Cláudio, 2005: 105)

De instante a instante, e num impulso, saltava dos lençóis o nosso José Maria, extraía um caderninho de apontamentos do montão de roupa arremessada *à bergère*, anotava cousas que certamente se manifestariam ridículas ou desnecessárias. Eram aspectos de que temia esquecer-se, o título do novo romance, *A Batalha do Caia* antes de mais, uma ou outra anotação metodológica, “utilizar a carta de um soldado”, “dosear o discurso directo”, “estudar o conflito franco-prussiano”, linhas e linhas rabiscadas na desorientação de todos os sentidos, as quais sabia já por vária e substanciosa experiência revelar-se incapaz de decifrar. (Cláudio, 1995: 22-23)

Por sua vez, em *Oríon*, o protagonista Abel admite ter escrito, anos antes, uma espécie de diário de viagem que serve de base para a narração das histórias que relata, funcionando como verdadeiro detonador da memória:

Percorro as folhas dos meus livros, e leio o que neles escrevi, há-de haver uns doze anos. “A borrasca empurrou a nau para a baía, vimo-los acolá, batida pelos ventos e pelas ondas, de mastros partidos, e aquela multidão que se apinhava no convés, e que ia caindo pela borda fora a cada balanço maior.” (Cláudio, 2003: 27)

Em *Tiago Veiga – uma Biografia*, o diário do biografado é convocado, a par de diversos outros documentos, cedidos por um amigo do bisneto de Camilo, para ratificar a autenticidade do que o biógrafo conta:

E não eram somente escritos que constituíam as alíneas de cada rol, expedido por Trajano, mas pedaços do famosíssimo diário, resmas de fotografias, recortes de jornais e revistas, catálogos de exposições de arte, programas de concertos e espectáculos teatrais, roteiros turísticos, guias de museus, postais ilustrados, mapas e menus, brochuras de toda a casta, e inclusive amostras de tecidos. (Cláudio, 2011: 694)

O biógrafo Mário Cláudio socorre-se do referido diário para reconstituir narrativamente acontecimentos privados, como, por exemplo, é o caso de uma conversa entre Tiago Veiga e o abade de Cartuxa de São Bruno, em vésperas de Tiago deixar a terra¹⁸⁵, a qual só poderia ser atestada por um dos interlocutores ou documentada pela sua inscrição diarística. O referido caderninho institui-se, assim, como fonte documental privilegiada que preenche os espaços lacunares da vida do poeta, revestindo uma crucial função completiva.

¹⁸⁵ “Na véspera de abandonar o nosso poeta a Cartuxa de São Bruno, facto registado já no diário a que ele regressaria desde aí, o abade convocou-o ao gabinete, e afrontou-o com o seguinte discurso. [...]” (Cláudio, 2011: 404)

Em *Amadeo*, o diário constitui o formato estruturante do romance, afetando a *dispositio* de toda a *Trilogia da Mão*, pelo que, de seguida, será analisado em maior detalhe.

6.1 O DIÁRIO EM *AMADEO*: A INSCRIÇÃO DO OUTRO, PROJEÇÃO DO EU

O romancista não é nem um historiador nem um profeta: é um explorador da existência.

(Kundera, 2002: 60)

Em 1984, Mário Cláudio publica *Amadeo*, um presumível ensaio biográfico do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, encomendado pela Imprensa Nacional – Casa Moeda, para integrar a Coleção “Arte e Artistas”. No entanto, o editor, avaliando o conteúdo e as características da obra, optou pela sua deslocação no catálogo, incluindo-a na Coleção “Biblioteca de Autores Portugueses”. No mesmo ano, *Amadeo* foi distinguido com o Grande Prémio do Romance e Novela, pela Associação Portuguesa de Escritores. (Martins, 1999: 41) Estas vicissitudes editoriais, que, em circunstâncias normais, não revestiriam especial pertinência para este estudo, tornam-se, neste caso específico, sintomáticas no que respeita à problemática classificação genológica do texto de Mário Cláudio.

A biografia é um género afluente da História e, como tal, deverá estribar-se em fontes e factos (re)conhecidos ou verificáveis pelo público leitor e sustentados pela sua historicidade e fiabilidade. No entanto, a descridibilização do conceito positivista de História, bem como os estudos de psicologia e psicanálise, consolidaram uma visão poliédrica, plurivocal e multifacetada da História, permitindo a compreensão de que a reconstituição discursiva de uma figura histórica é sempre a construção de uma personagem. João Bigotte Chorão observa como biógrafos reconhecidos harmonizaram a dicotomia História *versus* ficção:

Doseando habilmente a verdade histórica e a ficção artística, esses autores ladeiam o género híbrido da B[iografia] romanceada ou do romance biográfico. Ao mesmo tempo ciência e arte, a B[iografia]

exige rigor e faz apelo à intuição. A partir dos dados disponíveis, pode o biógrafo integrar as lacunas com a sua ciência ou a sua presciência do coração humano [sic]. Daí que os maiores biógrafos sejam, em geral, os romancistas – aqueles que conseguem tornar míticas, não apenas as personagens de ficção, mas também as personagens históricas. (Chorão, 1995: 682)

Assim, o género híbrido que é a biografia depende largamente da “ciência” ou “presciência do coração humano” do biógrafo, o que naturalmente se traduz em distintas versões ficcionais de uma mesma personagem histórica, de acordo com a *forma mentis* do seu biógrafo:

Deste modo, a B[iografia] é um género, não raro, mais revelador da psicologia do biógrafo do que da do biografado. Trata-se daqueles casos em que ela é uma projecção do próprio biógrafo, identificado com o biografado como se este fosse um *alter ego*. (*ibidem*: 683)

Curiosamente, *Amadeo* demonstra exemplarmente, no plano ficcional, esta relação projetiva entre biógrafo e biografado, através do reflexo de Papi na personalidade do próprio pintor, e não relativamente ao autor Mário Cláudio, a quem foi encomendada a referida biografia¹⁸⁶, que assume, no romance, o papel de editor fictício.

O romance questiona as convenções literárias, ao diluir as fronteiras entre vários géneros, resistindo a uma classificação inequívoca, reflexo da rede interdiscursiva que o sustenta. A narrativa apresenta uma estrutura fragmentada e os segmentos dividem-se em dois blocos distintos. Um bloco narrativo, aquele sobre o qual este trabalho incidirá mais detidamente¹⁸⁷, distingue-se pela sua datação e apresenta-se sob a forma do diário de Frederico, sobrinho e parceiro de Papi, um investigador e suposto biógrafo do pintor Amadeo de Souza-Cardoso. Os restantes fragmentos configuram um esboço ou anotações destinadas à biografia do pintor, revelando uma tonalidade ensaística e incluindo a transcrição de inúmeras cartas subscritas por si¹⁸⁸. Esta intrincada malha genológica dificulta qualquer tentativa de rotular tipologicamente a narrativa.

¹⁸⁶ Saliente-se que a pesquisa sobre Amadeo de Souza-Cardoso resulta, como mencionado anteriormente, de uma encomenda editorial. Aliás, Mário Cláudio assumiu expressamente que a sua admiração pelo pintor se confinava à sua obra. O autor declarou mesmo que “em relação ao Amadeo não nutria grande simpatia por ele, devido a uma incompatibilidade de génios” (Barroso, 1985: 27), pelo que manteve com ele um “diálogo difícil”. (Matos, 2004: 80)

¹⁸⁷ Uma vez que é o diário o objeto desta investigação, este capítulo deter-se-á, por razões que bem se compreendem, apenas no bloco narrativo diarístico e não no biográfico, referente à vida do pintor.

¹⁸⁸ A transcrição de cartas do pintor para a família e amigos contribui para a complexidade da tessitura narrativa, embora o autor tenha doseado a sua inserção no texto, com um fim específico, como já observou Ana Paula Arnaut: “A emergência de epístolas no tecido narrativo (em número suficientemente equilibrado para, contaminando contudo a obra com matizes desse género literário, não a transformar num romance epistolar) prende-se também com um propósito de verosimilhança conducente à acreditação

António José Saraiva e Óscar Lopes consideram que *Amadeo*, *Rosa* e *Guilhermina*, os romances que compõem a *Trilogia da Mão*, são “quase biografias de um pintor, de uma célebre violoncelista e de uma ceramista artesanal”. (Lopes & Saraiva, 1999: 1083) A investigadora Dalva Calvão, por seu turno, classifica-os como “romances-biografias”, na medida em que a escrita romanesca da biografia proporciona uma reflexão sobre o ofício artístico, ainda que em domínios distintos – pintura, música e cerâmica –, tomando como elemento coesivo a própria literatura: o autor escreve com cores, formas e sons. (Calvão, s.d.: 1) Neste contexto, é pertinente tomar em consideração um comentário ao romance, subscrito por um biógrafo reconhecido do pintor – José-Augusto França –, autor de vários estudos sobre Souza-Cardoso:

Não é, graças a Deus (pobre Amadeo!), um livro de história da arte, mas um livro que conta a própria história de quem a conta, pelo gosto fictício de a contar e descobrir. (França, 1984: 84-85)

Para o biógrafo do artista, o romance de Mário Cláudio usa o pintor como “pretexto e necessidade” para escrever um “livro de memória”, não do biografado, mas antes dos biografantes. (*ibidem*: 85) Eduardo Prado Coelho reconhece, de igual modo, o primado dos biógrafos no romance, considerando, em formulação lapidar, que este é “o romance de uma biografia”:

Em breve, o leitor reconhece que o romance não está no campo do biografado, mas *nos campos dos biografantes*. Não se trata de uma biografia romanceada, mas do romance de uma biografia, ou melhor, do *romance de qualquer biografia*. E aqui as coisas começam a turvar-se, ensombradas por uma irreprimível velatura. (Coelho, 1988 a: 77)

Na mesma linha de argumentação, Maria Alzira Seixo descreve *Amadeo* como o “romance da escrita de uma biografia”:

O diferendo que opôs muitos leitores de *Amadeo*, a saber, se Mário Cláudio tinha escrito um romance ou se tinha escrito uma biografia, assenta num falso problema, já que o que Mário Cláudio escreveu foi, rigorosamente, o romance da escrita de uma biografia. (Seixo, 1986: 25)

Por sua vez, Ernesto Rodrigues, em 1998, num artigo sobre a trilogia que compõe a saga familiar de Mário Cláudio, intitulado “Terceiro Tríptico Romanesco”, refere a insistência do autor na composição de trilogias, uma tendência ficcional

da personagem e da ficção (tanto mais que na semântica gráfica se reconhece a sua mais antiga utilização de início de século).” (Arnaut, 2002: 187)

reiterada que começou a evidenciar-se com a publicação da *Trilogia da Mão*, considerando que “o que começou por ser uma encomenda, transformou-se, de biografia, em psicobiografia de três artistas nortenhos: o pintor, a violoncelista, a bonequeira [...]” (Rodrigues, 1998: 295) Em 2010, em “Escrita e Ficção em Mário Cláudio”, o ensaísta retoma o seu conceito de “psicobiografia”, mas sugere que este romance se apresenta sob a forma de “entreaberta novela-diário” (Rodrigues, 2010: 103)

Assim, destas propostas de aproximação genológica ao romance *Amadeo* defluem algumas questões cruciais. Em primeiro lugar, ainda que o título pareça sinalizar o registo biográfico do pintor, vários ensaístas sublinham o modo como a biografia funciona como dispositivo de abordagem do tema do romance, que é, na realidade, o processo de elaboração de uma biografia, a interrogação da (des)construção da História e a procura da identidade. Todo o processo de investigação biográfica e as questões a ele atinentes se encontram reproduzidos no diário de Frederico e é através do seu olhar e do seu punho que o leitor acede a este percurso, acompanha a sua evolução e, em certos momentos, experiencia os seus dramas. Deste modo, parece razoável admitir que o romance se apresenta sob a forma de diário, subalternizando os fragmentos de cariz biográfico do pintor (ainda que quantitativamente mais expressivos), tornando, por esse facto, admissível a designação de romance-diário de construção de uma biografia.

No entanto, não será irrelevante lembrar que a resistência de *Amadeo* a qualquer tentativa definitiva de classificação não deixa de se revelar tributária da fluidez genológica de matriz pós-moderna, refletindo, sobretudo, a posição vincada de Mário Cláudio a esse propósito, para quem os géneros são “pétalas gastas”:

É o género literário rótulo amovível, cujo estabelecimento corresponde a uma secular ficção. Se, no respeito da tradicional escolástica, não pouco de conforto se contém, muitíssimo se perderá da sempre alucinante vontade de transgressão. Não nascem as linhas como poesia ou como prosa, como lirismo ou oratória ou auto pastoril, senão como expressão de um pequeno deus multiforme, coroado de louros e calçado de lamas, que as gavetas etiquetadas logo se apontam a devorar. [...]

Falaremos de géneros como de um catecismo aprendido de cor, que não depara, na alucinante espessura das coisas, com virtudes e pecados à sua medida. Falaremos deles como de uma pétala gasta, em sua finura, transparente quase, entre as páginas do livro que jamais escreveu. (Cláudio, 1988: 15)

Esta “alucinante vontade de transgressão” torna-se manifesta neste romance, onde diversos géneros confluem e contendem, mas onde dois se destacam e se

entrelaçam – o diário e a biografia. No entanto, ambos os eixos narrativos são autônomos, prevendo-se inclusivamente a possibilidade de uma leitura alternada de um ou outro bloco:

Esse diário, mantido por cerca de dez meses, é um dos dois eixos narrativos do romance *Amadeo*, de Mário Cláudio. O outro bloco de narração é a história do próprio pintor, contada com minúcias no volume. As duas narrativas se alternam em *Amadeo*, sem que jamais se misturem, não causando o revezamento delas qualquer confusão na mente do leitor. (Machado, 1988: 69)

Apesar de autônomos, diário e biografia complementam-se do ponto de vista do leitor, que acede, não só ao decurso da investigação, mas também ao produto que a partir dela se apura. Julian Barnes, expondo as limitações da biografia, compara-a a uma rede, imagem que assume particular ressonância depois da leitura de *Amadeo*. Afirma Barnes:

Pode definir-se uma rede de duas maneiras, dependendo do ponto de vista. De um modo geral, diz-se que é um instrumento com buracos destinado a apanhar peixe. Mas, podemos sem agredir muito a lógica, inverter a imagem e definir uma rede como o fez uma vez um lexicógrafo brincalhão: um conjunto de buracos ligados por um fio.

Pode fazer-se o mesmo com uma biografia. A rede de pesca enche-se, o biógrafo puxa-a, escolhe, atira fora, guarda, corta em filetes e vende. Mas pensem no que ele não apanha: há sempre muito mais que fica por apanhar. A biografia fica na prateleira, gorda, digna de um burguês, orgulhosa e impassível: uma vida de um xelim dar-nos-á todos os factos, uma de dez libras dar-nos-á todas as hipóteses. Mas pensem em tudo o que desapareceu, que se escapou com o último suspiro de moribundo do biografado. (Barnes, 1988: 39)

De facto, a impossibilidade de escrever uma vida consubstancia-se numa narrativa de “buracos”, de fragmentos. Mário Cláudio procura, deste modo, preencher os hiatos da vida do pintor, não com datas e factos, mas pela comunicação sensível do que desapareceu com o “último suspiro de moribundo”, as suas motivações ocultas e a sua personalidade inapreensível, ou seja, o “muito mais que ficou por apanhar”. Assim, o diário de Frederico demonstra a dificuldade de tecer os fios da rede que conferem coerência a uma vida, perspectivada como um conjunto aleatório de fragmentos, constituindo-se ele próprio o suporte do edifício romanesco.

Aliás, a própria escolha do título nominal de *Amadeo* não é inocente. O título de uma biografia elege, regra geral, o nome pelo qual ficou conhecido o biografado – neste caso, Amadeo de Souza-Cardoso ou Souza-Cardoso –, sendo também corrente o uso dos sobrenomes para designar a personalidade visada, sobretudo na sua vertente

profissional. O uso simples de “Amadeo”, o primeiro nome, indica uma familiaridade convival e uma maior aproximação à subjetividade do biografado do que ao trabalho ou atividade pela qual se notabilizou. Assim, *Amadeo* autoapresenta-se como uma biografia diferente, menos atenta às datas e aos factos do que ao homem e ao ambiente no qual ele se move¹⁸⁹. O uso do primeiro nome pode pressagiar também o fracasso do projeto de investigação histórico-biográfico propriamente dito, que deveria, supostamente, intitular-se *Vida de Amadeo de Souza-Cardoso* (Cláudio, 1984: 115), mas que, em face dos obstáculos, é publicado sob a forma de fragmentos e com o título abreviado de *Amadeo*. Para justificar a frustração do objetivo inicial, nestes retalhos da vida do pintor, surge interpolado o diário de Frederico, que reproduz o penoso processo de textualização de uma vida.

O diário do sobrinho de Papi contém trinta e sete entradas datadas e com menção de lugar. A primeira entrada é relativa a 7 de maio de 1980 e o registo prolonga-se por nove meses, sendo a última data referente a 19 de fevereiro de 1981. O diário foi escrito na casa de família de Frederico, em Santa Eufrásia de Goivos, embora dois fragmentos tenham sido redigidos na localidade da Barca, na casa da “Prima Velha”, quando o diarista, “a conselho e requerimento de Papi”, vai, numa espécie de missão diplomática, tentar “apanhar [...] um empréstimo mais”. (*ibidem*: 64)

A valorização da localização e a datação pormenorizada, contendo não só indicação do dia, mês e ano, mas também do dia da semana, é sintomática da probidade de historiador de Frederico, cujo trabalho se prende com a inventariação e recuperação de algum património histórico local, ainda que não demonstre entusiasmo pela tarefa. O diarista esclarece a importância da rigorosa notação dos dias, ao subscrever o conceito de Papi de que a datação permite “impor uma estrutura ao desalinho” (*ibidem*: 64). Em rigor, não há estrutura mais ‘desalinhada’ do que aquela que caracteriza um diário, composto por factos fragmentários, amalgamando pessoas e episódios distintos, e cujo

¹⁸⁹ Mário Cláudio admitiu, em entrevista conduzida por Joaquim de Matos, que o seu objetivo, na *Trilogia*, não foi, com efeito, a construção de biografias, escoradas em datas e factos: “De facto, o que acontece é que se realmente eu procurasse traçar o percurso de uma personagem em termos de uma cronologia, em termos de efemérides ligadas à sua vida, eu estaria a fazer uma biografia, que é aquilo que não me interessa fazer. Estou interessado, realmente, em construir um trabalho de ficção, que também seja uma biografia, mas não uma biografia de sujeito, exclusivamente, mas também daquilo a que poderíamos chamar a sua circunstância, portanto, do espaço em que ele está integrado, da atmosfera em que ele vive e sobretudo das pessoas que a habitam, uma biografia da memória. Não é por acaso que hoje, por exemplo, em França, alguns autores utilizam a palavra psicobiografia, que adopto sem relutância para os trabalhos que vou fazendo.” (*apud* Matos, 2004: 76)

único esteio é o próprio sujeito que o escreve. O diário de Frederico, em particular, parece desafiar as convenções, já de si rarefeitas, que este gênero pressupõe.

Ao contrário do que poderia supor-se, neste ‘romance-diário’ não se verifica a tematização da própria escrita diarística, conforme acentuado nos vários exemplos oportunamente discutidos neste trabalho. Para além da datação, é o próprio testemunho do diarista que identifica a natureza das suas notas, em dois momentos do texto. O primeiro deles, na entrada de 30 de julho, refere um episódio em que o diarista hesita entre a realidade e o sonho, ao ver, a meio da sua sesta, os filhos do caseiro com o cadáver de um cão morto. No registo que deste episódio inscreve no seu diário, Frederico demonstra o temor que as crianças, e sobretudo Gabriel, lhe provocam, bem como a aura impressiva e fantasmagórica que as envolve:

Desperto, enfim, descansado e esquecido do episódio que só agora lembro diante deste diário, pelas pancadas que Lucinda vibra na porta, chamando o menino para o chá. (*ibidem*: 38)

No fragmento de 27 de janeiro de 1981, Frederico interroga-se sobre os sentimentos de Amadeo, enquanto biografado, perseguido pelo seu biógrafo e acossado por seguidores inquisitivamente curiosos, como ele próprio e Álvaro:

Pergunto-me o que sentirá na morte Amadeo, seguido por um tio cocainómano e um sobrinho diarista, participado ao amigo deste, fóbico confesso, delator futuro de todos eles. (*ibidem*: 98)

Por último, Álvaro, o amigo “fóbico confesso”, em carta dirigida ao escritor Mário Cláudio, relata-lhe o fim trágico de Frederico e remete-lhe o “diário” do amigo, junto com a investigação de Papi, para que o autor atribua “a essas páginas o destino que melhor entender.” (*ibidem*: 116)

No entanto, apesar da datação, da escrita do *hic et nunc* e da própria assunção expressa da escrita diarística *in fieri*, este diário resiste ao usual tom confessional e intimista que acompanha a escrita do *eu*, substituindo-o pelo registo atento do *outro* – Papi. Os fragmentos diarísticos, traindo as expectativas de leitura que o diário pressupõe, concentram-se quase exclusivamente em Papi, no seu trabalho e no seu vício, transgredindo e transcendendo, à primeira vista, os traços tipificantes do gênero. Aliás, o leitor pouco saberá de Frederico, a não ser o que pode deduzir da vivência do tio e da carta de Álvaro.

Frederico autocarateriza-se como “sonhador de irrealizáveis monografias” (*ibidem*: 49), executando com alguma displicência as tarefas historiográficas de que

Papi o incumbe, pouco registrando sobre elas no seu diário, tal é a indiferença com que as acolhe. No entanto, Frederico acompanha, com vivo interesse, o trabalho de investigação do tio acerca da vida do pintor de Manhufe. Aliás, o tio manifesta algum desagrado pela curiosidade excessiva de Frederico:

Assisto Papi nos preparativos da ida a Paris. Sobre a mesa acumula alguns itens menores, horários e credenciais, endereços e guias, listas de livros a consultar. Percebo que lhe desagrada a curiosidade que revelo, ronda-me de longe, fungando, assoando-se com ruído para que lhe sinta a presença. (*ibidem*: 63)

Não obstante, a indiscrição de Frederico não se resume a acompanhar os preparativos ou a espiar os papéis de Papi, reconhecendo o diarista que o seu interesse assume contornos de verdadeira perseguição *voyeurista*:

Que diria Papi se soubesse da astúcia com que lhe espreito a escrita, intenso e torturado como um voyeur? [...] E que pensaria Amadeo, não já do que de si um tio mágica sob a vigilância de um sobrinho, mas desta outra vida, quem sabe se mais autêntica, acumulada na fantasia do último? (*ibidem*: 92)

Assim, como reconhece Dalva Calvão, a desmotivação de Frederico para a sua própria vida e para o seu quotidiano é compensada pelo interesse renovado que encontra na vida alheia, neste caso, do seu tio:

Frederico denota carecer de alguma efetiva motivação para a vida, vigiando o trabalho de Papi como se aí intuísse uma outra forma de realização, a possibilidade de uma ocupação redimensionadora, mesmo que ilusória, que, em sua longa obsessão, pudesse encher de interesse os dias [...]. (Calvão, 2008: 93)

Apesar do desconforto de Papi, também ele um dos últimos membros na linhagem de uma antiga aristocracia decadente¹⁹⁰ e financeiramente arruinada, é na investigação biográfica do pintor que este demanda um sentido para a sua existência:

Considera-se biógrafo. Reúne documentos recentes, ouve quem ouviu do homem, acrescenta a tudo isso estâncias da própria existência. Este meu tio Papi pretende justificar-se. A vida apenas se lhe torna inteligível na vida de outrem, e é isso quase tudo quanto o move. Falando do pintor Amadeo, é de si que fala, por ele viaja até à infância, emerge à superfície das águas trazendo entre os dentes um tesouro cintilante. (Cláudio, 1984: 14-15)

¹⁹⁰ Frederico refere-se a si próprio e ao tio como “sobreviventes de uma era extinta”, que surge ameaçada por uma nova ordem em cujo contexto o povo se insurge contra séculos de opressão. Esta nova geração é, na obra, representada pelos filhos do caseiro, nomeadamente por Gabriel. (*ibidem*: 23)

Numa outra entrada, Frederico questiona, aliás, esta obsessão pelo outro e pelo passado:

Papi palmilha o quarto de cá para lá até altas horas, abrindo gavetas, rasgando papéis, derrubando cadeiras. Que persegue este homem? O seu passado ou o de um outro, um texto, um astro que não se fixa? (*ibidem*: 36)

Num artigo sobre a biografia literária, Sumon Gupta refere que o biógrafo é, na verdade, um leitor que textualiza, por ação da sua mediação subjetiva, o que lê para posteriormente ser lido por outros. Assim sendo, segundo o autor, a construção de uma biografia é, invariavelmente, um projeto coextensivamente autobiográfico:

In fact, it would not be going too far to say that to this extent every literary biography would be autobiographical: the process of reading is colored by particular personal, cultural, political experiences and so forth. (Gupta, 1993: 693)

Como tal, da mesma forma que a busca de Papi por Amadeo é, em última análise, uma demanda da sua própria identidade, também a rigorosa vigilância e o registo do quotidiano de Papi por Frederico, no seu diário, assumem a dimensão da procura e da própria escrita do eu¹⁹¹, mesmo que este pareça dissimular-se. Deste modo, anotando no seu diário as etapas da investigação de Papi, é sobre si que Frederico escreve e sobre a atividade do biógrafo, sabendo-se, no fundo, um *voyeur* por excelência:

Esta parece ser a visão de um certo tipo de biógrafo, um permanente curioso da vida alheia, a espreitar pelos buracos das fechaduras, o espetáculo de outras existências, das quais, fatalmente, só conseguirá enxergar o que puder enquadrar dentro dos limites do seu reduzido campo de visão. (Calvão, 2008: 94)

Através do seu diário, Frederico apresenta as várias contrariedades que confluem na construção biográfica e, conseqüentemente, na escrita da própria História.

¹⁹¹ O ascendente que Papi exerce sobre Frederico é também enigmático. Aliás, Frederico vive apenas com o “tio” e pouco mais se sabe sobre a sua família. Verifica-se apenas uma referência, relativa à infância, às idas com a mãe ao consultório de Papi: “Lembro-me de, muito criança, entrar com a Mãe no consultório onde Papi por então ainda exercia clínica [...]” (*ibidem*: 68) Lino Machado refere que é estranha a fixação de Frederico pelo “tio”, sem que nunca se aluda à figura paterna: “O mesmo sentimento experimenta Frederico em sua existência, retratando-se no diário como uma pessoa subordinada ao tio, a tal ponto e numa relação tão subterraneamente conflituosa, que desperta no leitor a suspeita de que, entre os dois, há algo além do que a narrativa explicita.” (Machado, 1988: 71) Aliás, o mesmo autor realça a aproximação de “Papi” a “pai”, sugerindo-se possivelmente uma situação de paternidade não assumida. A ser assim, a procura ou vigilância de Frederico por Papi assumiria, neste caso, a dimensão de procura da sua identidade e das suas origens.

O primeiro fragmento do diário de Frederico dá conta do início de um dia de trabalho de Papi, como se de um ritual se tratasse: a organização da banca de trabalho, a forma como se senta, a procura da luz certa e a revisão mental do ponto em que ficara no dia anterior, no decurso do processo de “escrituração” da vida do pintor¹⁹². A descrição intencionalmente minuciosa da banca de trabalho¹⁹³ de Papi revela as suas fontes documentais e os utensílios de escrita:

Coloca sobre a “banca”, substantivo que sempre me irritou, os instrumentos de “ofício”, dois lápis muito afiados, o pote da tinta, os aparos escrupulosamente limpos, pois a outra aparelhagem se recusa, a bibliografia que espera utilizar, ensaios, dicionários, artigos de jornal, uma esponjinha vermelha e redonda embebida em seu recipiente de vidro, a que nunca vi dar qualquer uso. (Cláudio, 1984: 12)

Nesta notação meticulosa, sobressaem a ordem, a arrumação e a disciplina, qualidades reconhecidamente cruciais na investigação científica, que se refletem posteriormente na qualidade do produto final ou na validade das conclusões do investigador, devendo, por isso, constituir tradução do seu escrúpulo metodológico. No entanto, Frederico, no decurso do seu diário, registará a perda gradual de controlo sobre

¹⁹² “Papi dá início à manhã de trabalho. Coloca sobre a banca, [...] os instrumentos de «ofício» [...]. Tem os dedos naturalmente ágeis e enxutos, as páginas jamais se lhe encrespam recusando obedecer-lhe, respeitam-no por instinto. Quando se senta, afastando as abas do casaco de linho, a que teima chamar «quinzena», vai já alta a manhã. Deixa tombar a cortina de cassa para que a luz, amenizada embora pela travessia da copa dos castanheiros do pátio, não venha despenhar-se cruamente sobre a paisagem da escrita, destacando os objectos nessa irritação impossível de domar. Com os indicadores desenha um arco pelas sobranceiras, sumariando mentalmente o que de ontem veio na escrituração a que procede da vida do pintor Amadeo de Souza-Cardoso.” (*ibidem*: 12-13)

¹⁹³ Mário Cláudio descreve, em outras obras, também com considerável minúcia, a “banca” e os utensílios de trabalho de outras personagens. Por exemplo, na novela *A Fuga para o Egipto*, inicialmente publicada em 1987 e, mais tarde, em 2002, incluída na coletânea *Anel de Basalto e outras Narrativas*, faculta-se uma descrição pormenorizada da preparação dos pincéis e do espaço de trabalho de Giambattista Tiepolo para pintar a tela *Fuga para o Egipto*: “E tomo-os na mão, aos pincéis, à meia-dúzia, testando-lhes a extensão e a flexibilidade do cabo, trazendo-os comigo para o estúdio, não sem haver discutido, pelo período habitual, o preço que me pedem e o que me disponho a pagar. São eles, portanto, utensílios convenientes, dedicados à mecânica melindrosa da absorção dos pigmentos, sem que destes se quedem encharcados, nem a eles permaneçam impermeáveis. E as próprias soluções aglutinantes se dão bem com tal pelagem, oriunda de revestimento de animal, que se rebolou nos prados, conheceu a neve, produziu um relento em tocas onde hibernou uma ninhada inteira. Tenho os pincéis, assim, às dezenas, por aqui e por além, metidos em vasilhas de barro vermelhão, rolados sob as telas que se encostam aos biombo, esquecidos entre xales e almofadas e taças de fruta onde as moscas vão poisar.” (Cláudio, 2002: 128) Também em *Boa Noite, Senhor Soares*, se destaca a arrumação, quase ritual, da secretária de trabalho de Bernardo Soares: “A secretária do Senhor Soares, maculada pela sua tinta de escrever, lanhada no linóleo que lhe cobre o tampo pelo canivete suíço que ele utilizava para raspar uma palavra indesejável, terá ido parar à loja de um qualquer adeleiro ao Conde Redondo, encaixada debaixo de um escaparate e um mosquiteiro. E que destino haverão sofrido os instrumentos do seu trabalho, as canetas e o boião da cola, o agrafador e o mata-borrão, o furador de papel e os carimbos e a máquina Remington?” (Cláudio, 2008: 49) Assim, ao pormenor com que Mário Cláudio descreve as “bancas” e os instrumentos nelas dispostos parece presidir a intenção de acentuar o rigor oficial que caracteriza as suas personagens e o trabalho que executam.

o trabalho de “dissecação” da vida de Amadeo¹⁹⁴, com o consequente transtorno de Papi e a desorganização de materiais, de raciocínio e, em última instância, da escrita. Curiosamente, esta clivagem entre o método idealizado – uma investigação clara e objetiva – e o processo efetivamente conduzido – uma procura acidentada e frustrante – já tinha, de algum modo, sido preludiada pela escolha do vocábulo “banca”, que incomoda o sobrinho do biógrafo. Com efeito, o lexema “banca” convoca uma inesgotável plurivocidade. Por um lado, pode referir-se a uma secretária ou mesa de estudo, sentido que parece, à primeira vista, ajustar-se à banca de Papi. Porém, por outro lado, pode designar também uma mesa improvisada, de qualidade inferior, uma mesa de oficina, destinada a trabalhos manuais mais rudes, denunciando a fisicalidade quase agressiva do trabalho do biógrafo que desmonta a existência do outro. Além disso, pode aludir também à mesa de um júri de avaliação de um exame ou concurso, bem como a uma mesa de jogo. O biógrafo é, bem vistas as coisas, também um examinador que emite juízos de valor e que atribui sentidos e motivações ao biografado, pelo que o seu trabalho é uma espécie de jogo, um *puzzle* onde se baralham as peças, uma lotaria, onde fatores aleatórios, como fontes documentais e testemunhos desencontrados de depoentes vários, condicionam o sucesso da empresa.

Enquanto biógrafo, Papi colige todo o tipo de documentos relativos ao pintor, analisa a sua obra, numa perspetiva cronológica, tenta reconstituir o seu percurso, viajando até os locais emblemáticos da sua vida. No entanto, ainda assim, através do diário do sobrinho, se intuem algumas dificuldades subjacentes a esta tentativa de reconstituição arqueológica de uma vida. Por exemplo, na entrada de 23 de junho de 1980, Frederico dá conta das queixas do tio, relativamente à recolha de informações acerca de Souza-Cardoso:

Queixou-se com azedume, mas não sem divertimento, desses que parecem negar-lhe o direito de contar coisas do pintor. Designou-os assim, dois ou três peralvilhos dos quais um e meio de dimensão apenas municipal, o proverbial jornalista da “ronda das exposições”, algum miúdo burocrata palavroso e novo-rico da informação cultural mungida do *vient-de-parâître*, dependurado em seu apartamento das pracetas sociais-democratas. (*ibidem*: 31)

Porém, a maior das dificuldades é surpreender o “homem” que foi Amadeo, o todo dissolvido no meio dos muitos fragmentos que compuseram a sua vida. Nem

¹⁹⁴ Frederico revela que “Ele, Papi, queixa-se da desordem que se diria ter subvertido os papéis” (Cláudio, 1984: 20). Além disso, numa outra entrada, o diarista regista também a “incrível confusão, contra o que é de regra” que “domina as superfícies de trabalho, ofícios, fotocópias, sobrescritos, fichas.” (*ibidem*: 23)

mesmo “estar usando Papi esta casa para nela insinuar a de Manhufe” (*ibidem*: 43) ou o recurso frequente aos poderes alucinatórios da cocaína, numa tentativa de aproximação à figura delida de Amadeo, parecem surtir efeito:

Papi volta à carga, com Amadeo a escapar-se-lhe por entrelinhas, a resguardar-se por derás [sic] das décadas, sorrindo, sorrindo sempre. Irrita-se o biógrafo, convoca-o para o seu círculo, interroga-o, quase o compele a aceitar como autenticidade refinadas mentiras. Afasta-se, então, em direcção ao quarto. Bem sei o ritual. Dissolve cinco centigramas em solução aquosa a um por cento, o que dá um efeito viscoso, opalescente, fortemente aromático. Ao primeiro travo, amarguíssimo, é uma gama interminável de sabores. Alguns minutos depois, levita, liberta-se. (*ibidem*: 33)

Deste modo, no diário, de uma forma gradual, vai-se instalando um clima de suspeição relativamente à “autenticidade” da busca de Amadeo, pela incapacidade de apreensão do homem que foi o pintor, pois “Amadeo esconde-se pela Casa” (*ibidem*: 23).

No caderno de Frederico, o sobrinho conta como o tio identificara, em Manhufe, o pintor com um pavão orgulhoso, que se esconde por detrás das suas penas misteriosas e deslumbrantes, desaparecendo, por fim, sob as folhas de uma couve:

Contou-me depois de uma visita recente a Manhufe, da carreteira através de ravinas onde o tojo irrompe, da capelita de azulejos, do casarão com seus dois terreiros, ousando quase ser nobre, detendo-se quase a tempo. Mas, de entre tudo, e com um certo pudor, foi de como Amadeo se lhe apresentou na forma de um pavão lento, sobre um muro junto de um quintal, debaixo de uma ramada. Marchava conhecendo o piso, levantando a compasso e em ângulo recto as patas, voltando a mínima cabeça em todas as direcções, com dois olhos de implacável fixidez. “É Amadeo”, decretara Papi, a [sic] viera recebê-lo. Do mais alto do orgulho, persistia em encobrir o mistério de suas penas. Desapareceria, afinal, sob as folhas de uma couve galega. (*ibidem*: 86)

Esta imagem é fortemente evocativa, uma vez que o pavão possui umas penas fascinantes, de tal forma magnetizadoras que fazem dissolver o próprio animal na sua inteireza, desviando a atenção de elementos esteticamente menos sedutores. Também o pintor, independentemente dos seus traços de carácter, se dissimula atrás da beleza da sua obra e, por fim, desaparece como um qualquer comum mortal, uma extinção metaforicamente figurada no ocultamento na “couve-galega”.

Este jogo de perseguição do biógrafo e do biografado exaspera Papi, às voltas com o seu “livro interminável” (*ibidem*: 50): “irrita-se Papi com este Amadeo que não assume forma”. (*ibidem*: 58) Frederico admite também, nos apontamentos vertidos no

seu caderno, que ele e Papi estavam “a milénios da vera crónica de Amadeo de Souza-Cardoso”, recriando “o que nunca foi ou para sempre se esconde.” (*ibidem*: 53) A dificuldade de exumação dos vestígios de uma vida que se desvaneceu no tempo conduz à “recriação” ou à imaginação do que ela poderia ter sido, contaminando necessariamente a história com a ficção e, por este motivo, os biógrafos reconhecem que “*Amadeo* cada vez mais ameaça ser romance” (*ibidem*: 75), tal como Papi admite que tecer uma biografia é um processo criativo análogo à pintura de uma tela:

Hoje tem sido um fala-só, debitando para consumo próprio as intenções da biografia que lavra, equiparando-a a uma tela do pintor, dessas últimas, com os fragmentos da vista, o fruto, o título, o insecto, as cordas da viola. Mais afirma pretendê-la como história subjacente, inventando não os eventos mas os pressupostos, não os efeitos mas as origens. (*ibidem*: 87)

Ainda que a temática da (des)construção biográfica e da investigação de Papi domine a escrita diarística, o diário contém ainda algumas anotações de Frederico acerca das cartas recebidas de um amigo, Álvaro (*ibidem*: 15, 30, 43). À semelhança de Frederico e Papi, Álvaro evidencia também uma clara atitude desistente perante a vida, que resume como “a simples moléstia de andar por aqui” (*ibidem*: 20), interessando-lhe, de igual forma, a investigação de Papi sobre Amadeo:

Este rapaz, que tem vivido um pouco na expectativa de comigo partilhar o espólio de um saque impossível, afadiga-se, ele também em estudos e pesquisas, viagens de reconhecimento, que ninguém realmente compreende. Com frequência me interroga sobre os progressos de Papi na senda de Amadeo, como se das respostas que lhe dou pudesse colher a força que os músculos lhe vêm negando. (*ibidem*: 21)

Álvaro participa, inclusivamente, na reconstituição da vida do pintor, ao enviar, numa carta, um pequeno contributo para a investigação em curso:

Contribui para a mania hagiográfica com uma entrada, que transcreve, do Dicionário dos Santos. “Santo Amadeo, eremita. Data desconhecida; dia festivo, 20 de Agosto. Santo Amadeo é o legendário fundador do Santuário de Nossa de Rocamadour, em França. Após a descoberta, nesta localidade, em 1162, de um velho sarcófago contendo um corpo inidentificado, a lenda sofreu desenvolvimentos surpreendentes. Amadeo é representado como servo da Virgem Maria; teria casado com Santa Verónica, tornando-se missionário na Gália; mais tarde foi identificado com Zaqueu (S. Lucas, 2-9). É muito provável que Amadeo seja uma entidade totalmente imaginária; a ideia de que um certo São Amadeo fora, de facto, bispo de Auxerre (m. 418) carece de fundamento.” (*ibidem*: 44)

Esta entrada de dicionário, cuja relevância se justifica pela coincidência onomástica entre o santo e o pintor Amadeo, demonstra que a erosão do tempo, bem como os contornos esbatidos da memória coletiva, afastam os homens da sua existência real e mitificam os seus feitos até à indefinição – até se tornarem ‘entidades totalmente imaginárias’, processo a que o pintor Amadeo é submetido pelos vários biógrafos e críticos de arte.

Frederico anota também, no seu caderno íntimo, alguns pormenores relativos à dificuldade que ele e Papi sentem em gerir a sua condição de aristocratas falidos, a braços com as reivindicações dos trabalhadores da quinta, que exigem aumentos e reclamam direitos¹⁹⁵, inscrevendo no texto uma clara intencionalidade crítica de coloração social que percorrerá toda a *Trilogia*.

O sobrinho do biógrafo, representante de uma classe em extinção, manifesta verdadeiro pavor em face dos filhos do caseiro, como se aquelas crianças fossem emissárias de uma vingança multissecular, devida à opressão imposta à sua classe. Aliás, a própria rede vocabular associada ao retrato das crianças e, sobretudo, a Gabriel, curiosamente “o filho mais pequeno do caseiro” e o mais temido, bem como os próprios episódios que Frederico descreve com as crianças, convocam uma atmosfera quase fantasmagórica, grotesca e aterrorizante. Por exemplo, Gabriel também espreita à janela como se vigiasse Frederico e este, no seu diário, designa-o por “gárgula”, estabelecendo uma analogia com figuras animais ou monstruosas, que, em princípio, poucas afinidades teriam com uma criança. No entanto, Frederico reconhece em Gabriel uma “criança poluída por um destino de vingança [...], de saldar a miséria centenária dos camponeses que não abalam.” (*ibidem*: 26) O diarista designa também as crianças como “querubins” (*ibidem*: 33, 50), mensageiros e executores da justiça divina. Gabriel, porém, embora mais pequeno, lidera o grupo e parece mesmo encontrar-se na posse de dons sobrenaturais:

Descortino Gabriel na extremidade, caminhando lentíssimo, os pés descalços de lama, a áurea cabeça de querubim como que escoltada por um zumbido de abelhas. Passa por mim, de grandes olhos rasgados a cravarem-se-me nos alicerces da alma, sem se

¹⁹⁵ “Os poucos trabalhadores que nos restam aproveitaram a véspera do feriado para vir pedir aumento. Compareceram de cabeça mais levantada do que quando eu era criança, apoiados em razões atendíveis, sem queixume, com frontalidade. Papi recusou-se a recebê-los, barricado em seus livros, suas resmas de almanaque, suas notas rabiscadas. Declarou ser por respeito que não queria falar a essa gente, como se o duelo das classes lhe exigisse a incondicional capitulação. Mas bem sei que foram outros os motivos da escusa, a pusilanimidade do culpado, a impotência para aceder à plataforma linguística imprescindível.” (Cláudio, 1984: 42)

voltar se dissipando na escada que dá para o jardim. Mas o gelo fica, as trevas se adensam, ignoro onde me deitar para que o sono me ajude. (*ibidem*: 50)

As crianças surgem, por vezes, a brincar com cadáveres – uma vez com um “cão negro e enorme, inchado de calor” (*ibidem*: 38); outra com o “cadáver de um sapo mumificado por calores e nevões” (*ibidem*: 60), – demonstrando uma espécie de mórbido comprazimento no espetáculo. No diário, o medo de Frederico aumenta gradualmente e, numa das últimas entradas do caderno, o diarista confessa o desconforto que experiencia naquela casa, sozinho com Papi, rodeado por estes anjos da morte, como que pressentindo a iminência de um qualquer acontecimento terrífico:

São ínfimas bruxas as crianças do caseiro. [...] É como se delas viesse a morte, ou como se a morte no meio delas se plantasse. [...] E a ameaça transpira da verdura que envolve a casa, entranha-se-me nos sonhos, vejo-as estampando em mim a silhueta dos pequenos corpos trapudos dependurados de um garrote. Quando delas me aproximo, tocando-lhes de leve na cabeça mole, segredando-lhes um perdão ao ouvido, eis que o monstro que são me faz gelar de repente. [...] E a casa delas se teme, de suas tácticas de sangue afogando a solidão dos dois homens que a ocupam, pressentindo o castigo indetível. Afasto-me, cosido às paredes do corredor. (*ibidem*: 105)

Este augúrio de morte, suscitado por estas crianças, será confirmado pelo remate epistolar que encerra o romance. Numa espécie de posfácio editorial, é acrescentada uma carta final às entradas do diário e aos fragmentos da biografia de Amadeo, assinada pelo amigo do diarista, Álvaro, e dirigida a Mário Cláudio. A carta foi escrita em 10 de março de 1983, cerca de dois anos depois da última entrada datada do diário de Frederico, referente a 19 de fevereiro de 1981.

Na carta, Álvaro começa por justificar o envio da missiva ao autor Mário Cláudio, que o leitor identifica, através dos elementos paratextuais, como o responsável pela publicação de *Amadeo*: apesar de apenas terem sido apresentados por um amigo em comum, Álvaro acredita que foi um “olhar” do autor que o impulsionou à escrita da carta, como se ele, o conhecido escritor do Porto, fosse também um *voyeur* que vigiava Álvaro e, em última análise, vigiaria também Papi, um “nome que por certo não terá dificuldade em determinar” (*ibidem*: 115), escusando-se o remetente a apresentações. Junto com a carta, Álvaro remete também “quatro cadernos de capa de oleado em que Papi [...] verteu em sua letra microscópica [...] a sinopse daquilo que projectaria como *Vida de Amadeo de Souza-Cardoso*” e ainda “o pequeno maço de folhas em que Frederico [...] foi dando conta de si e do trabalho a que seu Tio se dedicava” (*ibidem*:

115), isto é, o seu “diário” (*ibidem*: 116). O envio destes documentos ao escritor é justificado pela esperança de que este “possa constituir homenagem bastante a Frederico”, cabendo-lhe decidir “o destino que melhor entender” (*ibidem*: 116). Álvaro assume-se como legatário do espólio do amigo, devido a um conjunto de acontecimentos dramáticos que assolou Santa Eufrásia de Goivos. Na mesma missiva, explica o fim trágico de Frederico, morto acidentalmente pela “gárgula” ou “querubim” da morte, Gabriel, enquanto o sobrinho do biógrafo limpava uma arma, episódio que culminou na alienação de Papi, agora recolhido em casa de parentes e irrecuperavelmente refugiado na cocaína.

Na última visita a Santa Eufrásia de Goivos, com o intuito de recolher alguns pertences do amigo, Álvaro vê Gabriel e também ele é possuído pelo pavor que sentira justificadamente Frederico, ao ver “especado no meio do terreiro o pequeno Gabriel”, a fixá-lo “com os olhos enormes, inocentes e líquidos” (*ibidem*: 116). No entanto, na missiva, Álvaro destaca que o pequeno “tinha na mão, como que esquecido, um viramento [sic] de papel de lustro.” (*ibidem*) Este pormenor do viramento de papel de lustro (descontando a inoportuna gralha que consta da 1ª edição), várias vezes simbolicamente associado ao pintor Amadeo¹⁹⁶, investe o texto de uma dimensão quase fantástica¹⁹⁷, como se a vingança do querubim não fosse tanto devida à sua classe, mas ao biografado Amadeo, que rejeita ver a sua vida devassada por biógrafos que pretendem fossilizar toda a sua existência num punhado de folhas, como se de uma segunda morte se tratasse. Lino Machado levanta essa hipótese nos seguintes termos:

Como Gabriel foi, voluntária ou involuntariamente, um instrumento de vingança da sua classe social, porque não pensar também numa

¹⁹⁶ São múltiplas as referências ao viramento de Amadeo (vd. pp. 14, 42, 91, 102, 107, 111). Por exemplo, logo no início do romance, fala-se do pintor, ainda “menino que, encostado ao tronco de um plátano, fazia girar a sopro um viramento de papel-de-lustro” (Cláudio, 1984: 14). Já adulto, em Paris, Amadeo encontra na geometria dos telhados a lembrança do “pertinaz viramento de papel-de-lustro que nos sonhos mais desencontrados sempre o visitará” (*ibidem*: 42). Mais tarde, também se refere que “o viramento multicolor da infância, com Manhufe em festa e a brisa fluindo muito alto, girará sem parança na sua memória” (*ibidem*: 91). Já pintor reconhecido, admirado por Almada Negreiros, não esquece Manhufe e “é o viramento da infância longínqua, já alheia, que perante os olhos se lhe fulgura.” (*ibidem*: 102) Estas ocorrências demonstram que o viramento funciona como uma espécie de catalisador da memória. Aliás, possivelmente o próprio leitor, partindo desta imagem do viramento, recorda a sua própria infância, já que este é um brinquedo clássico e a evocação das suas cores, das suas formas geométricas e de como estas se combinam por ação do vento transforma, por completo, a sua percepção das próprias telas de Souza-Cardoso, várias delas inspiradas na infância, passada na casa de Manhufe.

¹⁹⁷ Segundo Filipe Furtado, que recupera a célebre teorização todoroviana, uma das estratégias da construção do fantástico é a da “permanência da ambiguidade”, que se opõe ao “maravilhoso” e ao “estranho”, dado que não pretende “orientar [o leitor] em definitivo para qualquer decisão, procura suscitar nele um permanente estado de dúvida perante o conteúdo da intriga” (Furtado, 1980: 40). Esta constitui, de facto, a sugestão habilmente insinuada em *Amadeo*.

segunda “desforra”, a de Amadeo contra os seus biógrafos, através das mãos do filho do caseiro? (Machado, 1988: 73)

Esta sugestão, apoiada pela associação do viravento de Amadeo a Gabriel, segundo o mesmo crítico, não pode, no entanto, ser reconduzida ao domínio do “fantástico pleno, pela insuficiência de elementos que a ele levariam”, embora “se entreveja, no entanto, uma frestazinha por onde ele se deixa vislumbrar.” (*ibidem*: 75)

Num ensaio intitulado “The Art of Biography”, Virginia Woolf refere que a coexistência do factual e do ficcional numa mesma obra é geradora de tensão hermenêutica: “the two kinds of fact will not mix; if they touch they destroy each other.” (Woolf, 2009: 120) Ironicamente, Papi e Frederico, personagens de ficção, perseguem um universo factual, o do biografado Amadeo, e, desde cedo, o leitor pressente uma tragédia prestes a acontecer. Com a morte de Frederico e com a “gárgula” do viravento, consubstancia Mário Cláudio a “destruição” de que fala Woolf no próprio desenlace da narrativa.

Como tem sido recorrentemente destacado ao longo deste trabalho, um dos expedientes comuns no romance-diário consiste justamente no recurso a um elemento paratextual, que pode assumir a forma de um prefácio ou posfácio explicativo¹⁹⁸, onde o editor justifica a publicação do texto e no qual, habitualmente, se exploram múltiplas possibilidades associadas à ficção do “manuscrito encontrado”. Esta carta de Álvaro parece precisamente recuperar este gesto narrativo, na medida em que nela é explicada a publicação do diário, por morte do seu autor, reforçando-se a verosimilhança e o efeito de autenticidade, quando assevera que, embora essa se lhe afigurasse como a alternativa mais confortável, não expurgou o diário das anotações que Frederico nele inscreveu sobre si próprio¹⁹⁹. Esta carta constitui uma estratégia de distanciamento e exonera o

¹⁹⁸ Yasusuke Oura, num artigo intitulado “Roman Journal et mise en scène «éditoriale»”, apresenta exemplos de vários dispositivos paratextuais destinados a introduzir a figura do editor fictício. Um dos exemplos apontados apresenta alguns pontos de contacto com a carta de Álvaro – é o caso de *L'École des Femmes*, de André Gide, que inclui uma carta que Oura descreve como “préface indirectement «éditoriale»”(Oura, 1987: 6). O romance, curiosamente também o primeiro de uma trilogia, apresenta-se sob a forma do diário íntimo de Éveline e a carta prefacial é assinada por Geneviève, sua filha, e dirigida ao futuro editor do manuscrito. Segundo o ensaísta, esta estratégia é menos usual do que a própria carta ou prefácio explicativo do editor, mas tem claras intenções semântico-funcionais: por um lado, confere maior credibilidade ao editor, reforçando o grau de distanciamento relativamente ao manuscrito, com o testemunho de alguém próximo da diarista; por outro, permite um acesso direto ao universo romanesco, sem mediação do editor, que surge no texto “en filigrane”. (*ibidem*: 7-8) A carta de Álvaro produz efeitos análogos, embora a sua posição final, em forma de posfácio, permita um adensamento do enigma ao longo do romance, sendo parte dele desvelada no final, enquanto que parte permanece insolúvel e subsistirá na *Trilogia*.

¹⁹⁹ “Verificará que me poupei ao incómodo de expurgar o texto das referências à minha pessoa, algumas das quais abundantes na revelação de factos que preferiria manter secretos.” (Cláudio, 1984: 115)

responsável pela publicação, dissociando-o da autoria dos escritos. A missiva de Álvaro instaura também um óbvio efeito de real, ao convocar o reconhecido escritor para o universo romanesco: a carta lega a um escritor de referência um diário, gênero com valor documental, e um manuscrito com dados biográficos de um pintor historicamente verificável, a par de outras fontes documentais, como fotos, postais, etc. Deste modo, a complexa conjugação de documentos autênticos com outros forjados, bem como a coexistência de figuras referenciais, como Amadeo, Almada Negreiros, Amadeo Modigliani ou o próprio Mário Cláudio com personagens de ficção, instituem um efeito de real com inegável consistência pragmática, estabelecendo condições para que o leitor quase acredite na existência real de Frederico, Papi ou Gabriel:

Ocorre que, se o homem Mário Cláudio, numa espécie de jogo de espelhos, é “ficcionalizado”, o processo pode tornar-se reversível e fazer com que as personagens de meros seres verbais adquiram uma densidade de pessoas realmente concretas, de referentes, a qual é atributo do sujeito com existência civil que de facto as criou. (Machado, 1988: 73)

Helder Macedo comenta esta estratégia narrativa que consiste em fazer coabitar o “eu autoral” com as personagens ficcionais:

Se alguém que nunca existiu coexiste num romance com alguém que existiu ou, por maioria de razão, como personagem biograficamente reconhecível do eu autoral que sobre eles está escrevendo, é porque todos eles se tornaram ficções, incluindo o personagem do eu autoral. Ou então, como estratégia de verosimilhança todos se tornam reais. [...] Tudo o que nele digo só é verdadeiro porque é fictício, mesmo quando me disfarço num eu autoral cujo disfarce é não se disfarçar. (Macedo, 2007: 218-219)

No entanto, esta carta, mais do que constituir um segmento explicativo, aduz um novo dado para complicar o enigma. Em primeiro lugar, não é escrita pelo editor fictício do texto, mas pelo legatário do espólio dos biógrafos, pelo que a autenticidade dos documentos é atestada até ao momento do envio e não da sua publicação. Por outro lado, Álvaro, ao propor ao escritor Mário Cláudio que lhes dê “o destino que melhor entender”, inviabiliza a possibilidade de o leitor saber se ele os publicou tal qual os recebeu ou qual terá sido o grau de intervenção do editor no presente estado do texto.

Aliás, o próprio texto permite conjecturar contaminações de outras penas. Um exemplo evidente das dúvidas autorais ou do seu grau de intromissão pode ser claramente inferido na entrada diarística de 27 de janeiro de 1981, quando Álvaro é apresentado como “delator futuro” (Cláudio, 1984: 98) de todas as personagens, o que

só poderia ter sido escrito ou acrescentado postumamente, já que Frederico não tinha, naturalmente, dons proféticos. A datação dos fragmentos, como já referido, é meticulosa, mas, curiosamente, a entrada de 13 de junho de 1980 sucede à do dia 23, o que poderá ser um artifício de verosimilhança, imputando ao editor um possível “erro nessa distribuição/organização do material facultado.” (Arnaut, 2002: 196)

Além disso, relativamente aos fragmentos da biografia do pintor, o leitor sabe da existência de quatro cadernos de Papi, mas desconhece se se trata de meras notas, se do texto conforme lhe é apresentado. Com efeito, os apontamentos poderão também ser fruto do *voyeurismo* de Frederico, que poderá tê-los inscrito, até talvez no seu diário, sobre os dados que Papi ia recolhendo. Podem ainda admitir-se acréscimos de Álvaro, que também se envolveu na investigação, ou até uma súmula de Mário Cláudio, levando em conta as anotações de todos os investigadores da vida do pintor. Assim, *Amadeo* resulta de um jogo de perseguições, como, com perspicácia, sintetiza Eduardo Prado Coelho, aparentando-o a um “jogo de bonecas russas”:

Todo o livro de Mário Cláudio se constrói num jogo de bonecas russas: cada escrita é alínea de outra escrita, cada olhar é envolvido num olhar que o vigia. Assim: Papi persegue Amadeo, Frederico persegue Papi, Álvaro persegue Frederico, Mário Cláudio persegue Álvaro, cada um de nós, no lance da leitura, irá perseguir Mário Cláudio. *Perseguir* é a palavra certa, porque o fundo pulsional onde a obra se move é a de uma incessante *força predatória*. (Coelho, 1988: 81)

De facto, o *voyeurismo* que, primeiro, o leitor encontrou em Frederico, porventura condenando-o, alastra a todos os intervenientes do romance, inclusivamente ao próprio leitor:

Quando enfim Mário Cláudio dá a público o diário de Frederico, juntamente com as notas sobre Amadeo, abre-se de vez a possibilidade de uma infinita multiplicidade, o *voyeurismo* e o espelhamento passam a poder habitar o espaço extratextual do universo de todos os virtuais leitores. E, desta forma, mais uma vez, implode-se a convenção do gênero diário, forma, em princípio, autodestinada. (Calvão, 2008: 96)

Este jogo de “espionagem” e perseguição encontra o seu precedente matricial no romance policial, que dinamiza técnicas de *suspense* e de envolvimento do leitor, também comuns à ficção pós-modernista:

Sem se constituírem obviamente como romances policiais, guardam deles os procedimentos de despistamentos passíveis de provocarem o interesse lúdico dos leitores, intrigados pela teia de

ocultamento que vai envolvendo os narradores, sempre suspeitos de não terem sido os verdadeiros responsáveis pelas biografias que escreveram. Sobre todos pairam suspeitas, uma vez que frequentemente parecem facilitar ou criar situações típicas de espionagem, de engano e mesmo de possíveis roubos [...] (*ibidem*: 59)

Deste modo, Mário Cláudio manipula a ficção à distância, protegendo-se atrás de um repertório de personagens, como um “construtor arguto do jogo de encaixe”, que combina detalhes, direciona pistas falsas para becos sem saída, forja relações especulares, enfim, propõe ao leitor enigmas irresistíveis. (Ventura, 2010: 59)

Assim sendo, compaginando-se com uma retórica da ficção de matiz pós-modernista, todas estas estratégias visam abalar o universo de conforto do leitor, exortando-o a desempenhar um papel ativo na destrição das hipóteses romanescas, por forma a “elucidar o enigma de narrativa forjada pela intersecção de vários modelos: o epistolar, o biográfico, o diarístico, o ensaístico, o memorialístico, etc.” (*ibidem*) e “verificar que a técnica de registo escrito-narrativo especula a própria técnica pictórica-figurativa do pintor modernista”²⁰⁰. (Arnaut, 2002: 176)

Desta forma, Mário Cláudio explora, em *Amadeo*, as inesgotáveis possibilidades da escrita diarística, de modo original e semanticamente produtivo. O diário converte-se num espaço de questionamento e reflexão sobre a identidade, sobre o passado e sobre a própria construção da História. O romance encena, assim, a possibilidade de acompanhar, a par e passo, o processo da constituição da biografia, minado de dificuldades, apesar da escassa distância temporal que separa biógrafo e biografado, demonstrando como a erosão do tempo esbate a nitidez do passado. Assim, a via legítima, como se demonstra em *Amadeo*, de reconstruir a História, embora parcelarmente, é a da ficção, cujos contornos dúcteis comunicam uma imagem mais adequada ao real, proteico e fragmentário. Colocando, assim, em foco a dúvida e as armadilhas de reconstituição do passado, o leitor interroga a sua própria identidade, pela

²⁰⁰ A estrutura fragmentária da obra é decorrente não só do formato diarístico, mas também da inconsistência da biografia que nunca chega a concretizar-se. No entanto, esta disposição em fragmentos permite detetar uma tentativa de aproximação ao estilo pictórico cubista, na sua (de)composição em figuras geométricas: “Será, porém, com a pintura de Amadeo de Souza-Cardoso que a «estética do fragmento» dos textos de Mário Cláudio mais evidenciará sua semelhança, fazendo-nos inclusive, lembrar das relações iniciais entre a literatura e a pintura à época do surgimento do cubismo, quando as concepções de decomposição da realidade em figuras geométricas desenvolvidas pelos pintores sofreram influências diretas das ideias de Apollinaire.” (Calvão, 2010: 30) Esta aproximação da forma escrita à visual corresponde a uma estratégia de procurar aproximar-se de Amadeo, não só pela imitação ou aproximação do seu estilo, mas também pela reconstrução interpretativa das suas telas, associando-as à sua vivência, num procedimento remanescente da *ekphrasis* literária. Não aprofundamos, nesta análise, este aspeto, por termos compreensivelmente privilegiado o estudo do diário e dos seus expedientes formais e semânticos.

tomada de consciência de que esta é parcialmente produto de uma certa concepção histórico-cultural. Assim, *Amadeo*, sobretudo através da escrita diarística, permite colocar pequenos “cartuchos”²⁰¹ para instabilizar a (des)construção da História e do próprio indivíduo. Além disso, o formato diarístico possibilita a sondagem dos próprios limites da criação literária, bem como das fronteiras entre real e ficção, jogando com a perplexidade do leitor, pela ficcionalização de um documento autobiográfico, como o diário, a par de outras fontes historicamente verificáveis, sejam elas fotos ou cartas. Deste modo, o diário é o eixo em torno do qual gravita a complexa arquitetura narrativa, pluralizando os níveis de leitura deste notável romance. Como refere Maria Theresa Abelha Alves, “setenta anos passados sobre a aventura de *Orpheu*, surge, para falar do artista do pincel, um outro colorista que com palavras sabe pintar, Mário Cláudio” (Alves, 2002: 168) – não telas, poderíamos acrescentar, mas inapreensíveis existências.

6.2 TRILOGIA DA MÃO: NOVAS VIDAS, NOVOS DIÁRIOS?

O espírito do romance é o espírito de continuidade: cada obra é a resposta às obras precedentes, cada obra contém toda a experiência anterior do romance.

(Kundera, 2002: 32)

A *Trilogia da Mão* foi publicada, num só volume, integrando os romances *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1988), em 1993. Com a publicação de *Rosa* se concluiu o que Eduardo Prado Coelho descreveu como “o projeto que de uma encomenda inicial se transformou na encomenda que Mário Cláudio a si mesmo

²⁰¹ José Saramago usa uma expressiva metáfora que ilustra a importância do questionamento histórico pós-moderno: “Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa do romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível, por outras palavras, substituir o que foi dito pelo que poderia ter sido.” (*apud* Reis, 2005: 19)

encomendou”. (Coelho, 1988b: 101) Muito se tem debatido a propósito da designação da trilogia, nela lendo uma metáfora para a representação da arte:

[...] tais textos se oferecem como intensa possibilidade de reflexão sobre a atividade artística, metonimicamente representada pela *mão* que trabalha as matérias-primas – as cores e formas para o pintor, os sons para a violoncelista, o barro para a ceramista – em busca de um resultado estético. (Calvão, s.d.: 1)

No entanto, talvez o uso do singular do artigo definido, em conjunção com o substantivo “mão”, possa ainda apontar novos caminhos. A este propósito, não será irrelevante evocar a célebre imagem de *A Criação de Adão*, painel do teto da Capela Sistina, pintado por Michelangelo, em que se destaca o toque dos dedos da mão de Deus que dá vida. De igual forma, talvez a *mão* que Mário Cláudio evoca seja essa *mão* genesíaca, a *mão* do romancista que cria e engendra existências, a sua própria *mão*. No entanto, o dom da criação é, em Mário Cláudio, procedente, não de um ser divino, que reconhece o livre-arbítrio humano, mas de um génio maligno, que maquiavelicamente se apodera da vida alheia, por via da perseguição, da espionagem e da usurpação ilegítima de vidas e documentos.

Em *Rosa*, o suposto autor ou responsável pela publicação da *Trilogia* é descrito como “vampiro de relatos alheios” (Cláudio, 1988: 56), tornando explícito o modo como ele “suga” as existências que recria. Esta imagem malévola volta a manifestar-se, por exemplo, em *As Batalhas do Caia* (1995), quando, partindo de um projeto anunciado numa carta e num conto de Eça de Queirós para escrever um romance sobre este episódio da história nacional, que nunca chegaria a concretizar-se, se diz que o romancista “escutou dentro de si a voz de José Maria”, como um “pequeno corvo atento sobre a caveira do Mestre”. (Cláudio, 1995: 206) Também em *Tiago Veiga – uma Biografia*, a personagem do biógrafo Mário Cláudio assume que, ao escrever a referida vida do bisneto de Camilo, se convertia gradualmente num “desses infelizes que se apoderam da carcaça de um notável”. (Cláudio, 2011: 711)

Devedoras desta imagística do romancista necrófago e vampiresco, as narrativas que compõem a trilogia são verdadeiros enigmas de dissimulação textual, em que, numa primeira linha, se expõem, apenas como despistamento, as várias personagens que assumem o papel do biógrafo, “marionete de uma marionete”²⁰² (Cláudio, 1995: 203),

²⁰² Esta imagem sugestiva da “marionete de uma marionete” surge em *As Batalhas do Caia*. Na verdade, Mário Cláudio assume que são as figuras biografáveis que se candidatam a personagens dos seus romances, o que se materializa com a de *Tiago Veiga – uma Biografia*, visto que ele próprio pede para ser

num jogo de perseguições e subtrações textuais, em que se intui uma figura imanente que tudo controla – Mário Cláudio. O autor integra-se na narrativa como personagem que, segundo Paula Morão, organiza e supervisiona, conferindo-lhe unidade:

In these works the writer conciliated the classical biography's aim to portray a life and an age with his own aim to write fiction, creating a narrator that interferes in the story as an organizer and supervisor, serving as a unifying element of the three volumes (thereby justifying their publications in a joint edition titled *Trilogia da Mão*, 1993), while at the same time challenging the very concept of fiction, since the first-person narrative is combined with diaristic fragments or with biography. The text ultimately stands outside and apart from the various genres it evokes and crosses. (Morão, 1999: 181)

Uma vez que esta teia se perpetua serialmente de narrativa em narrativa, é importante que o leitor recolha informações de cada um dos romances, pela ordem em que foram publicados, já que

não é impossível a leitura em separado de *Amadeo*, de *Guilhermina* ou de *Rosa* [...]. No entanto, muito provavelmente, tal leitura isolada trará dificuldades, impedindo uma compreensão mais efetiva dos romances. (Calvão, 2008: 29)

Por exemplo, torna-se claro que a sequência dos romances é sempre anunciada no precedente, através de pistas aparentemente inocentes. Em *Amadeo*, Frederico, logo na segunda entrada do seu diário, antediz o projeto biográfico de Guilhermina Suggia:

Recebo uma longa carta de Álvaro, a primeira em semanas, espalhando-se pelo romance que lê, um plano para as férias, uma hipótese de trabalho envolvendo uma certa violoncelista portuguesa. (Cláudio, 1984: 15)

Por sua vez, em *Guilhermina*, é referido o interesse de Priscila, companheira de Álvaro, em Rosa Ramalha, o objeto de investigação biográfica do terceiro volume:

Sobrevive Priscila, divertida no que julga meritória campanha de reaver artesanatos, consultando os naturais, que dela se temem ou

biografado, consciente de que o romancista iria submetê-lo a um processo de ficcionalização: “Quando vejo uma figura biografável, sinto que, de alguma forma, essa figura me chamou. É mais uma possessão de uma figura que exige que eu a biografue do que propriamente uma busca minha.” (Ribeiro, 2004: s.p) Deste modo, o escritor surge, na verdade, como uma marioneta e, no caso de *As Batalhas do Caia*, a personagem de Eça de Queirós, ao assumir também a sua escrita, converte-se numa “marionete de uma marionete”. Numa primeira leitura, esta imagem parece desfuncionalizar a figura do vampiro ou do corvo, mas note-se que, em ambos os casos, o escritor não assume uma escrita predatória, mas apenas uma insistente sedução necrófaga e metamórfica. Isto pode ser exemplificado por Amadeo que se “pavoneava” para Papi, ao mesmo tempo que se escondia pela casa e atrás de uma “couve-galega”, como que divertindo-se com a desorientação do biógrafo, puxando os fios enredados que o controlavam.

gozam, com a módica palavra retornam às palavras que lhes põe. Tudo quer saber da grande ceramista, que por aqui uma tradição largou, mas de quem pouco falam, enquanto modela seus bonecos de barro, numa procissão os dispõe de ex-votos de necrópole, diante deles se coloca, esperando que sequem ao sol e à brisa. (Cláudio, 2007: 106)

Álvaro é também o elo de ligação intertextual dos três romances: no primeiro, é o amigo que herda os escritos de Papi e Frederico e os remete ao escritor Mário Cláudio. Em *Guilhermina*, dedica-se ele próprio à investigação da vida da famosa violoncelista, mas, em virtude da sua relação com Priscila e da sua mudança para uma quinta nortenha, vizinha de Sta. Eufrásia de Goivos, abdica deste estudo, atribuindo-o a um colocutor não nomeado. Em *Rosa*, Álvaro continua a comunicar-se com o seu interlocutor de *Guilhermina*, dando-lhe notícias do alheado Papi e dos seus hóspedes, Robert e Maud, vigiando as suas pesquisas sobre Rosa Ramalha. Deste modo, Álvaro constitui-se como personagem axial no prolongamento ficcional do romance:

Além de ser a única personagem que efetivamente percorre a narrativa ficcional que entrelaça as três biografias, Álvaro é permanente fonte de informações que abastecem os dois planos narrativos. (Bruck, 2008: 100)

Por último, esta primeira pessoa não identificada em *Guilhermina* assume-se como o escritor Mário Cláudio, a quem Álvaro legara o espólio dos amigos Frederico e Papi sobre o pintor, com quem fala regularmente, com ele partilhando novas sobre o interesse e a sua pesquisa sobre Guilhermina e, por último, a quem comunica os dados que Robert e Maud recolhem sobre Rosa Ramalha, a conceituada ceramista do norte. Curiosamente, o final de *Rosa* inverte, numa espécie de quiasmo narrativo, o epílogo de *Amadeo*, culminando com uma missiva de Mário Cláudio a Álvaro, onde o escritor assume as “outras odisseias [...] a do pintor e a da violoncelista” que viveram juntos (Cláudio, 1988: 116).

Deste modo, à semelhança de *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa* são também “romances de uma biografia”, em virtude das afinidades estruturais que compartilham. Ambos os romances apresentam uma sintaxe fragmentária, dispersos também por dois blocos narrativos – o da biografia de cada uma das artistas e outro, em tudo análogo à notação diarística de Frederico, embora, por morte deste, o “eu” seja necessariamente diferente. No caso de *Guilhermina*, o jogo de composição complexifica-se, na medida em que os fragmentos que dão conta do curso da investigação não se encontram datados, solicitando uma maior atenção do leitor para distingui-los dos de teor

biográfico. No entanto, tendo em conta que a datação não é, de forma alguma, obrigatória num diário, e comparando o seu conteúdo com o de Frederico, é inegável a sua homologia:

Como Frederico em *Amadeo*, este narrador vai também construindo uma espécie de diário (a que faltam, no entanto, indicações de tempo e de lugar), através do qual acompanhamos o relato do quotidiano das personagens que vão construindo os bastidores da escrita da anunciada biografia. (Calvão, 2008: 48)

O “eu” escrevente dá conta da perseguição que move a Álvaro, que persegue Guilhermina, tal como o diário de Frederico anotava a sua apertada vigilância a Papi, que buscava Amadeo. Nos seus registos, explicita não só os seus métodos de pesquisa, repertoriando²⁰³ as dificuldades com que se vai deparando²⁰⁴, mas também se interessa pela vida do amigo de Frederico, designadamente pelos avanços na relação com Priscila, pela vida do casal na quinta nortenha e pelas dificuldades em gerir este novo projeto. Aliás, o “diarista” vai documentando o progressivo desinteresse de Álvaro pela violoncelista e o modo como Priscila o vai revezando no papel de interlocutor do investigador, não sem uma perceptível parcela de despeito:

Em Priscila se estabiliza Álvaro, do cargo me exonerando de confidente dos trâmites da sua escrita. (Cláudio, 2007: 50)

E Álvaro se me afigura cada vez mais desviado da narrativa da mulher [...]. De sua biografia cada vez menos me institui seu tão certo secretário. (*ibidem*: 65)

E a meu cargo deixa Guilhermina, dispersa por volantes manuscritos, duas fitas magnéticas, esconsas anotações, pássaro interceptado no decurso do seu voo. (*ibidem*: 69)

Assim, de acordo com Teresa Cerdeira, também em *Guilhermina* se verifica uma “crise das fronteiras ingenuamente seguras que separam o romance do diário, da

²⁰³ O “anotador” não nomeado adota uma posição nitidamente crítica, em relação aos métodos de pesquisa de Álvaro, distanciando-se da subserviência de Frederico a Papi: “A obra de folhear, em que se empenha Álvaro, resmas de partituras que foram da concertista empresa será sem grandes revelações.” (Cláudio, 2007: 12) “O descaso com que desrespeita Álvaro domicílios, pisa carpetes, se espoja por cadeirões de quem lhe fala da mulher, não deixará de em mim espicaçar alguma irritação. Com obscena sanha, vai roçando pela existência dos outros, alunos e serviços da intérprete, conhecidos tão-só, que por isso, talvez, na reputação desta ou daquela se não coíbem de espetar alguma farpa. Sugere questões, a que logo ele próprio dá resposta, não o que lhe relatam desconfirmar o que já alinhavou. Ouvir é rara virtude do biógrafo, que o caso mental sobre o real conjectura, o painel tecendo onde os tons se combinam, expurgando o que superabunda do produto desejado. [...] Assalta pois residências, gira numa roda de entrevistas, com Guilhermina junto, céptica da lufa-lufa que o vê desprender”. (*ibidem*: 45)

²⁰⁴ Apesar da busca de Álvaro, “não dá notícias de si a espigada Guilhermina, a não ser repletos programas de récitas”. (*ibidem*: 31) Devido ao caráter disperso e incompleto das informações que recolhe, Álvaro vai “cerzindo farrapos da sua à vida da mulher, tudo agrupando numa alegoria.” (*ibidem*: 37).

biografia, da autobiografia”. (Cerdeira, 2000: 116) O diarista não é nunca identificado, mas alguns indícios levantam suspeitas que apontam para o escritor Mário Cláudio, como o facto de os seus encontros serem marcados sempre no Porto, cidade emblemática do escritor, cuja naturalidade já tinha sido referida no final do primeiro volume, bem como o facto de Álvaro lhe continuar a falar de Papi, Frederico e Santa Eufrásia²⁰⁵, como se estas informações fossem apenas o prolongamento de um interesse antigo. Como observa Dalva Calvão,

O responsável por este diário não se nomeará em nenhum momento e, salvo a implícita conclusão de que se trata da mesma personagem a quem Álvaro enviara os originais de *Amadeo*, ou seja, de Mário Cláudio, o leitor chegará ao final da leitura de *Guilhermina* desconhecendo o seu nome, fato que só se esclarecerá ao final de *Rosa*, se até lá se chegar. (Calvão, 2008: 49)

Note-se como a tática de ocultação de dados tão relevantes, como o nome do diarista, constitui uma estratégia arriscada de mimetizar a estrutura do diário: se, por um lado, o leitor precisa de se identificar com o “eu” do registo, para que a intenção pragmática que subjaz à escolha do formato se concretize, por outro lado, na verdade, um diário genuíno, escrito de si para si, dispensa apresentações. Bertil Romberg comenta esta estratégia de risco, embora, neste caso, ponderadamente explorada:

One way, of course, is to press the illusion of reality in a diary novel so far that the narrator actually gives neither names or data, nor reckons with the existence of readers at all – either fictitious or real. (Romberg, 1962: 86)

Tal como em *Amadeo*, surgem também, neste caso, obstáculos e, no final, dúvidas sobre a autoria de *Guilhermina*, já que são dois os investigadores a trabalhar em conjunto, para “que progredisse o romance, a escrita se corporizasse, o andamento pudesse principiar.” (Cláudio, 2007: 65) Na qualidade de “confidente dos trâmites da sua escrita” e de “secretário”, o diarista assume a partilha, não só das informações, mas da própria escrita. Mesmo depois que Álvaro abandona o projeto, lega-o ao “secretário” amigo “para que a consumasse” (Cláudio, 2007: 75), deduzindo-se desta expressão que parte substancial do trabalho estaria já concluída, faltando apenas dar-lhe consistência

²⁰⁵Desde que Álvaro se muda para uma quinta nortenha, vizinha de Santa Eufrásia de Goivos, este começa a sonhar com Frederico, “amigo morto numa escada da quinta, com a moeda de sangue na garganta furada” e com Gabriel, o “querubim de seu posto escapado na sanefa de um altar” (*ibidem*: 77-78, 114). Papi, “fantasmático autor de umas notas sobre o pintor Amadeo, que circulam, no entanto, com diferente autoria”, também visita Álvaro. Papi surge “carcomido dos vendavais do deserto desta vida [...]”, de monólogo em monólogo, a morte reconstituindo de Frederico, sobre ela congeminando uma outra efabulação.” (*ibidem*: 123-124)

formal. No entanto, avolumam-se as dúvidas e suspeitas sobre tal parceria, não apenas na mente do leitor, mas também no próprio diarista:

De quem serão, pois, os adjectivos e verbos, pontos e vírgulas, supremas interrogações? De mim, que as concebo e utilizo, de um outro, que mas narrou para que as narrasse? E quem por isso responderá, excedentes elegâncias, barroquismos, perversões? (*ibidem*: 78)

Além disso, num último encontro em que Álvaro comunica ao seu “confidente” a gravidez de Priscila, este de “um maço retira cuidadosamente [...] o que declara ser a história inteira de Guilhermina Suggia” (*ibidem*: 151), deixando-o ao seu cuidado:

Daqui o enxergo, também, ao manuscrito que me foi entregue, no embrulho imenso de papel manteigueiro, com o barbante que em toscos nós o estreita. Só Deus sabe se algum dia haverei de o publicar, sob meu nome ou de um outro, em vez desse, funesto, que o travos dos meses me acidulou. (*ibidem*: 151)

Assim termina o romance, deixando o leitor instalado no impasse sobre a identidade do autor do romance da biografia de Guilhermina que acabou de ler, confrontado com uma outra questão em mente, que o próprio diarista vai formulando acerca de Álvaro e, em última instância, sobre si próprio, enquanto relator dos seus passos:

Que outras vidas por aí conjectura, nem sequer me perguntando pela violoncelista, voluntário exilado além de todo o ruído? (*ibidem*: 101)

Assim, como Job pranteando, que sorte lhe caberá, a seguir a esta, de margem para margem expulso, sem romance de pintor ou concertista? (*ibidem*: 143)

Rosa Ramalha será a resposta a estas questões, cuja concretização ficcional só ocorrerá no terceiro volume. Este romance, o último da trilogia, retoma o modelo estrutural dos restantes. Desvendada a identidade do diarista de *Guilhermina*, na carta que encerra *Rosa*, como sendo Mário Cláudio, o leitor percebe que o escritor continua o seu registo diário neste volume, que gravita em torno das conversas telefónicas com Álvaro. No entanto, se, em *Amadeo*, as entradas diarísticas se distinguem dos fragmentos biográficos pela datação e, em *Guilhermina*, apenas a leitura do conteúdo permitia diferenciá-los, neste caso, a marca distintiva encontra-se na numeração de fitas e de notas de estudo. Deste modo, o formato diarístico, iniciado em *Amadeo*, é prolongado no transcurso da trilogia, embora o diarista não seja o mesmo:

E se, em *Amadeo*, o diário é explícito, nada nos impede de reconhecermos algumas de suas marcas na fragmentada escrita em primeira pessoa do narrador da primeira via dos outros livros, o fiel interlocutor de Álvaro, apenas ao final de *Rosa* identificado como o mesmo Mário Cláudio que recebe os escritos de Papi e Frederico. Em sua narrativa, ele também sempre fala de outro ou de outros, registrando o que Álvaro faz e conta, num prolongamento do exercício de confidências e de espionagem iniciado no primeiro livro. Os jogadores e as peças mudam, mas o jogo se repete, na manutenção da sua permanente proposta, da qual a forma do diário pode ser lida como instigadora metáfora. (Calvão, 2008: 97)

Em *Rosa*, o diarista vai dando conta “do destino de antigos e de novos personagens” (Cláudio, 1988: 11), de acordo com as novas que lhe transmite Álvaro. As “velhas personagens” que povoam o romance são, sobretudo, Papi e Gabriel. Papi passa de um estado de alienação, sempre assombrado pela imagem do sobrinho morto, a doença agravada, ficando mesmo acamado, até, por fim, falecer, com ele se dissipando toda a mística de Santa Eufrásia de Goivos. Por sua vez, Gabriel, já adolescente (*ibidem*: 15), continua na quinta e dedica-se agora a vigiar os investigadores da ceramista, a deambular pelas terras, a “recapitular a crônica da Casa, enredos de ontem e de hoje”, sendo nomeado “arauto” pela própria terra, “uma definitiva semente que vai germinar”. (*ibidem*: 27) A Gabriel “pertence a Casa toda”, o que, já em *Amadeo*, vaticinara Frederico (*ibidem*: 45).

As novas personagens são um casal de ingleses, Robert e Maud, hóspedes de Papi²⁰⁶, que levam a cabo uma investigação, em Santa Eufrásia de Goivos, acerca da vida da ceramista Rosa Ramalha. Mário Cláudio, informado por Álvaro, expõe os seus métodos²⁰⁷ e refere a necessidade que sentem em pedir ajuda ao seu interlocutor,

²⁰⁶ Papi surge, no início, “a cada passo, a tropeçar nos atacadores desatados” (*ibidem*: 11), “a esquecer-se de apertar, para alegre troça dos afilhados que teimam a visitá-lo, dois ou três botões da braguilha” (*ibidem*: 16), numa evidente perda de consciência e faculdades, “numa nostalgia senil” (*ibidem*: 41). Pouco depois, como vai informando Álvaro, a situação do velho senhor de Santa Eufrásia de Goivos agrava-se com “Papi acamado, que sobressalta os presentes com sua toada ininteligível” (*ibidem*: 45), anunciando-se a “órbita final que vai desenhando a centelha de Papi” (*ibidem*: 58). Por fim, “deixa-nos Papi, como nos deixa o Universo, quando nos deparamos, de súbito, reduzidos ao que somos.” (*ibidem*: 93)

²⁰⁷ “Classificam as figuras de barro, entretanto, desenham à pena as mais surpreendentes, tudo com vista ao livro que vão adiando. [...] E agarram-se à biografia e à obra da mulher [...] com a torturada determinação dos que buscam a nascente do ser, num universo primitivo que os monstros habitam, os deuses bafejam de seu hálito dourado”. (*ibidem*: 23) “Robert, que calcorreia as aldeias circunvizinhas, a treinar o tacanho português com as gentes dos casais, que se entretém, depois disso, a coligir as suas notas, a esmiuçar, à lupa, as ilustrações, que Maud para elas elaborou.” (*ibidem*: 45) “Telefona Álvaro, a informar-me de que circulam os ingleses, em contínuas excursões, Robert, a assentar anódinos pormenores da disposição de um quintaleco, Maud, a imprimir um movimento frenético ao lápis vertiginoso, que vai largando, pelas páginas do caderno, certo desenho fresco e minéreo.” (*ibidem*: 53)

conscientes de que também este se teria dedicado à vida da ceramista, para agradar à mãe do seu filho, Priscila:

Agora é Robert quem telefona a Álvaro Tavares de Castro, lhe pede informes da artista popular de São Martinho de Galegos. Promete prestar-lhos o segundo, com Priscila, sua mulher, se a oportunidade se produzir e os ventos correrem à feição. E confessa que não o espanta o telefonema, pois que seria de prever lembrasse alguém, ao inglês, um certo projecto de trabalho de Álvaro, a par de uns outros quantos que esboçara, para jamais concretizar. [...] De Rosa, acrescenta, é ele, por enquanto, dos pouquíssimos que retêm meia dúzia de dados, que poderá Robert afectar, a partir do presente, a seu completo serviço. (*ibidem*: 56)

Com a morte de Papi, a Casa torna-se pertença da família da Barca, referida em *Amadeo*, e os hóspedes Robert e Maud possivelmente abandonam a casa e a investigação.

Tal como *Amadeo*, *Rosa* termina com uma carta, embora o remetente da primeira – Álvaro – se torne agora o seu destinatário, invertendo os papéis com Mário Cláudio, recetor da primeira carta e emissor da segunda. Sintomaticamente, a missiva inicia-se com uma surpreendente questão: “Meu caro Álvaro, que poderá fazer um autor insultado, a quem pertinazmente furtam os livros que se propõe escrever?” (*ibidem*: 116) Mário Cláudio parece lamentar-se pelo furto de livros a publicar, apesar de, como o leitor já se apercebeu, tenha recebido e publicado, em nome próprio, pelo menos dois livros, *Amadeo* e *Guilhermina*, de autoria diversa, embora aparentemente tivesse autorização para os dar à estampa. No entanto, esta questão, que ficará permanentemente em aberto, constitui-se como um enigma insolúvel, já que também Álvaro se lamenta do mesmo, parecendo culpar Mário Cláudio:

Atreve-se a denunciar, mesmo, quanto, [sic] se lhe afigura Papi obedecer a idêntico fatalismo, autor que fora de umas vaguíssimas notas sobre Amadeo de Souza-Cardoso, pintor, circulantes com diversa autoria, agora. E escrevera ele, também, Álvaro, a rebuscada história de Guilhermina Suggia, violoncelista, de que suspeitava se houvesse outrem apropriado, entretanto, já que nem ousa confirmar a quem pertence o texto publicado, se a ele próprio, se a um certo vampiro de relatos alheios. (*ibidem*: 56)

O mais estranho é que este lamento é registado no diário do escritor que, em nada, parece perturbado pela acusação. Acresce que o leitor teve acesso à carta que Álvaro dirigiu a Mário Cláudio, concedendo-lhe liberdade de publicar os documentos de Frederico e Papi, bem como os seus próprios papéis, relativamente à violoncelista.

Surgem novas dúvidas sobre a autenticidade dos vários documentos que, nos romances, circulam de mão em mão.

Na missiva final, o escritor Mário Cláudio acusa a receção das fitas magnéticas de Álvaro, a que foi acrescentando as suas próprias notas, algumas resultantes do contacto pessoal que chegou a estabelecer com a ceramista, outras provenientes de muitos que vieram, “uma vez conhecida essa ressurreição da curiosidade na obra da mulher, que em mim se operara, trazer-me descosidos sucessos e fragmentárias reminiscências, quase infalivelmente temperados pelo tom fescenino.” (*ibidem*: 119) No entanto, denuncia o autor a curta memória de um país que busca em outras paragens o sucesso, empobrecendo inevitavelmente o património cultural do povo português, por falta de haver quem a propague. Ele próprio admite que

Não chegou a formar-se, por isso, o romance que concebêramos, nem mesmo sei donde possa sair, no país onde as vidas se esquecem depressa, quem se arrisque a narrar a história da mulher. Sei que só talvez Gabriel, e é urgente que lho afirme, primeiro de uma geração que não emigra, usando enfim a voz que tem, a venha algum dia a contar. Aceite um abraço, entretanto, deste seu, muito seu Mário Cláudio. (*ibidem*: 120)

Deste modo, em clave de expressa crítica social, se encerra a obra, expondo o declínio das grandes famílias senhoriais, emblematizadas em Santa Eufrásia de Goivos e metonimicamente figuradas em Papi e Frederico, em busca de um Amadeo, também ele de origem aristocrática. Documenta-se, assim, a dificuldade de adaptação às mudanças sociais da burguesia, através das personagens de Álvaro e Priscila, que também perseguem a burguesa Guilhermina Suggia. Por último, emerge a voz do futuro, a voz do povo personificado em Gabriel, que contará a história de Rosa Ramalha, também ela de linhagem popular, como o próprio autor reconhece:

Essas figuras, elas próprias, são representantes de vários estratos da população portuguesa, representantes da aristocracia, no caso de Papi, da burguesia, no caso de Álvaro, e do próprio campesino, no caso de Gabriel que, quanto a mim, é uma figura fulcral também da trilogia. Gabriel é o autor da biografia de Rosa que ninguém escreveu, mas que há-de um dia ser escrita. Ele é, de facto, uma espécie de catapulta sobre o futuro. (Matos, 2004: 79)

Assim se fecha a trilogia que expõe mais do que as vidas dos três artistas. Na verdade, conclui-se o relato iniciado “há anos” (Cláudio, 1988: 32), composto pelos “heterogêneos capítulos dessa Casa de Santa Eufrásia de Goivos” (*ibidem*: 109), mais direccionado para a história dos biografantes. Apesar de “heterógeneos”, os romances

mantêm a sua coerência estrutural, privilegiando o formato diarístico. O *voyeurismo* que impele as várias personagens concita também o leitor, convidando-o a devassar diários e vidas múltiplas, em demanda do sentido da(s) sua(s) existência(s). O próprio Mário Cláudio atribui um destaque especial a esta *Trilogia da Mão*, reputando-a como genesíaca fonte de inspiração. Em 2011, a publicação de *Tiago Veiga – uma Biografia* não deixa de assinalar a sua reemergência, pois, segundo o biógrafo, foi a leitura de *Amadeo* que animou este novo projeto e desafio²⁰⁸. De facto, *Amadeo* constituíra, desde o primeiro fragmento, de interpretação ambígua, o seu prelúdio, na medida em que se reporta à casa de Manhufe, embora, na realidade, anuncie também a saga de Santa Eufrásia de Goivos: “Não há caminho, não haverá jamais, que a ela não vá ter.” (Cláudio, 1984: 12)

²⁰⁸ O escritor Mário Cláudio confessou, em entrevista, os desafios que o inquietam: “Aliás, o desafio maior a que gostaria de responder seria escrever uma autobiografia inventada. Escrever na primeira pessoa sobre uma pessoa que não existe, que não sou eu. Outro desafio seria escrever uma biografia científica com citações, referências mentais, bibliografia, de uma figura inexistente.” (*apud* Ribeiro, 2004: s.p) Com *Tiago Veiga – uma Biografia*, o autor parece concretizar ambos os registos, pois, se o bisneto de Camilo parece totalmente inventado pelo autor, ele próprio se retrata na biografia, desde os seus tempos de juventude, para justificar a amizade com o biografado. Deste modo, o leitor acompanha paralelamente a vida de ambos, Mário Cláudio e Tiago Veiga, autobiografia e biografia. O autor admite as diferenças entre esta biografia e as da *Trilogia da Mão*: “Primeiro, trata-se de uma biografia; nos outros casos, de romances. [...] À parte disso, o que distingue uma coisa da outra é eu ter aqui de facto utilizado um modelo biográfico clássico”. (*apud* Lagartinho, 2011: s.p) No entanto, refere também que “todas as biografias são ficção. Todos os romances têm biografia dentro de si.” (*ibidem*) Segundo *Tiago Veiga – uma Biografia*, Mário Cláudio oferece ao bisneto de Camilo *Amadeo*, por ocasião da sua publicação: “Levava-lhe o autor da presente biografia um exemplar do seu romance *Amadeo*, acabado de editar pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, e em cuja portada inscrevera ele, manuseando em volutas laboriosas a caneta de ponta de feltro que por então costumava utilizar, uma dedicatória que não se queria subserviente como acontece a alguns escritores mais jovens, nem arrogante como sucede com alguns outros que não aprenderam ainda a observar-se ao espelho.” (Cláudio, 2011: 643) Depois da leitura, Tiago Veiga convida o escritor amigo a redigir a sua própria biografia, expondo, porém, os artifícios de que este se serviu no romance do pintor: “«Vais agora escrever-me a biografia», começou a planear, «servindo-te das conversas que tivemos até hoje, e daquelas que haveremos de ter, e do que a tua fantasia engendrar para preencher as lacunas». E tirando partido da minha atónita imobilidade, explicou o nosso poeta, «Nada desse truque com barbas dos papéis achados, ou entregues, mas um corajoso embuste, apoiado nos teus movimentos da alma, e nos teus ímpetos do coração». «É claro», preveniu ele, «que irão acusar-te de me teres inventado, considerando-se muito argutos pela descoberta, mas não será verdade que cada biógrafo inventa o seu biografado, e que andamos todos nós a inventar-nos uns aos outros?»” (*ibidem*: 650)

7. O ESTRANHO “DIÁRIO” DE TEOLINDA: O “INCONSCIENTE EM RELÂMPAGOS”

Sois o único que não pode nunca ver-vos senão em imagem, nunca vedes os vossos olhos senão embrutecidos pelo olhar que projectam no espelho ou na objectiva (interessar-me-ia apenas ver os meus olhos quando te olham): mesmo e sobretudo para o vosso corpo, estais condenado ao imaginário.

(Barthes, 1976: 44)

Os Guarda-Chuvas Cintilantes, de Teolinda Gersão, dado à estampa em 1984, é o último exemplo de ficção diarística eleito para integrar o *corpus* central desta dissertação.

A autora, que conjugava então uma carreira académica na área das Literaturas com o exercício da escrita, iniciara recentemente a sua trajetória ficcional, tendo publicado apenas *O Silêncio* (1981) e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982). Ambos os romances prometiam já uma nítida originalidade expressiva, um fascínio pelo universo da fábula, do fantástico e do onírico, registos compensatórios das carências do universo habitado pelas personagens. É o caso da insatisfação e da dificuldade de Lúcia em reatar a comunicação com Afonso (“dois mundos sem pontos de contacto” (Gersão, 1995: 34)), em *O Silêncio*, ou do sentido de perda de Clara e Hortense, bem como da sua tumultuosa relação, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*.

No entanto, apesar de retomar algumas imagens e símbolos anunciados nos seus ensaios romanescos anteriores, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* ocupa um espaço muito peculiar na obra da autora, bem como na própria história da escrita diarística em Portugal. Não casualmente, Maria de Fátima Marinho, no ensaio *Retratos Provisórios*, ao intentar uma arrumação operatória da produção ficcional da autora, ordenando-a em três blocos²⁰⁹, sintomaticamente não integra *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* em nenhum

²⁰⁹ A ensaísta propõe a seguinte segmentação tripartida da obra ficcional de Teolinda Gersão: “Histórias no Feminino”, “Histórias no Masculino”, “Histórias da História”. Nesta divisão triádica, Maria de Fátima

deles, optando por dispensar a este texto inclassificável um tratamento diferenciado. De facto, a singularidade deste “diário” permite perspetivá-lo como corolário deste estudo que, em larga medida, se centrou na investigação das novidades temático-formais introduzidas pela ficção diarística e, muito particularmente, pelo romance-diário.

Embora Teolinda Gersão não pareça conceder, na sua restante obra ficcional, nenhum relevo especial à literatura diarística, em entrevista conduzida por Inês Pedrosa confessa-se leitora de diários alheios e exprime o seu fascínio pelo exercício heteroconfessional, apesar das reservas que o registo da autorrevelação intimista lhe merece:

Por um lado, tenho uma fascinação pelos diários, sou uma leitora interessadíssima dos diários dos outros mas por outro sentia uma recusa em fazê-lo. Porque toda a leitura passa pelo eu, mas o diário passa de uma maneira muito mais forte, e isso torna-se para mim um obstáculo: eu não quero fazer uma escrita intimista. (Pedrosa, 1984: 4)

Esta sedução *voyeurista* pelo registo intimista alheio, mas, ao mesmo tempo, a recusa em expor a sua privacidade, desocultando o seu “eu” de uma forma “muito mais forte”, explicam a peculiar conformação do registo diarístico patente em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, de difícil categorização, porquanto a própria autora recusa submeter-se a regras e fórmulas: “Não gosto das coisas arrumadas. Menos que tudo, gosto de arrumar-me a mim própria.” (Medina, 1983: 456)

Em 1983, apenas um ano antes da publicação de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, Teolinda Gersão anunciava já a singularidade tipológica desta sua terceira obra:

A narrativa não é programada, é antes um parto, de dentro para fora. Acho que a quebra de certas estruturas narrativas está a ocorrer em mim a nível de inconsciente. E disso me dei conta no terceiro livro que, a rigor, não vou poder chamar de romance. (*ibidem*: 454)

O reconhecimento do carácter experimental do registo deste terceiro livro, produto de um “parto” indicativo da “quebra de certas estruturas narrativas”, pressagia a subversão estrutural previsível num texto que a própria autora reconhece ser de problemática classificação.

Quando enfim, em 1984, o “terceiro livro” surge nos escaparates das livrarias, surpreende pela intrigante ressonância do seu título – *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* –, mas, sobretudo, pela designação paratextual de “diário”, apresentada em especificação

Marinho não inclui *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, dele se ocupando, pela sua diferença substantiva, em capítulo separado.

subtitular. De acordo com Lejeune, os subtítulos²¹⁰ deste teor instituem um horizonte de expectativas relativamente ao conteúdo da obra que antecedem: neste caso, o leitor esperaria, legitimamente, encontrar não só a coincidência ontológica entre autor, narrador e protagonista, como a prevalência de um registo intimista que fosse, ao mesmo tempo, sobreponível ao itinerário biográfico de Teolinda Gersão. Porém, a autora assevera que o seu “diário” se situa no plano da estrita ficção:

Este é um texto puramente ficcional. Não é de modo nenhum uma biografia, nem a minha, nem a de ninguém. Engloba textos que poderiam funcionar como pequenos contos, reflexões sobre a própria escrita e problemas do mundo, como a fome, a guerra, as desigualdades, as injustiças sociais. (Carita, 1997: 29)

Apesar de reconhecer o estatuto ficcional deste texto *sui generis*, nem por isso, paradoxalmente, Teolinda Gersão deixa de ressaltar os vínculos estreitos que ele mantém com o real:

A ficção tem imenso a ver com a vida, o real é a minha paixão e o meu ofício. Este é um livro que tem um determinado aspecto quotidiano, inclusivamente duas personagens que entram, embora distanciados, como os nomes indicam, são minhas filhas e a mais velha, que leu o livro, disse: “Copiaste do real, inventaste muito pouco”²¹¹. (Pedrosa, 1984: 4)

Deste modo, balanceada entre o real e a ficção, a autora revela os princípios que (des)nortearam a escrita deste “diário”:

O intimismo é uma confissão de determinados estados de alma, porventura secretos mas sempre conscientes e a mim o que me interessa é captar o inconsciente em relâmpagos²¹². (*ibidem* : 4)

²¹⁰ O subtítulo, embora em clave subversiva, estabelece o pacto autobiográfico, indiciando a identidade da diarista com a da própria autora. Na ausência eventual desta indicação paratextual, vigoraria o que Philippe Lejeune denomina de “pacto zero”: “Pacte = 0: non seulement le personnage n’a pas de nom, mais l’auteur ne conclut aucun pacte – ni autobiographique, ni romanesque. L’indétermination est totale”. (Lejeune, 1975:29)

Note-se que a diarista-protagonista não é nunca nomeada e, se alguns indícios apontam para elementos referenciais biográficos correlacionáveis com a figura da autora, estes são neutralizados pelo registo quase surrealizante dos episódios que conta e das personagens que cria, pelo que o pacto zero seria o mais plausível para o leitor que, inadvertidamente, não atentasse no subtítulo.

²¹¹ Apesar de este diário ser assumidamente fictício, como a própria Teolinda Gersão e até a sua filha reconhecem, vários traços da diarista são comuns à autora empírica: ambas partilham a sua vocação pela escrita, ambas fizeram viagens internacionais, nomeadamente a viagem à Dinamarca, ambas têm duas filhas, uma adolescente e uma ainda em idade infantil, e ambas se encontram em S. Paulo, por ocasião da escrita do “diário”. (Costa, 2012: 19)

²¹² Teolinda Gersão esclarece, em *As Águas Livres*, o modo como o registo diário permite captar o inconsciente em relâmpagos: “Respigar o que sobrou dos dias, o que devia ter sido esquecido e não foi, sem tão-pouco ter sido registado pela consciência, paira sobre o inconsciente, ou na sua superfície, e às vezes surge depois nos sonhos.” (Gersão, 2013: 138)

Aliás, Ramiro Teixeira salienta, no texto, a evidente substituição da retórica do intimismo confessional, própria do registo diarístico, pela tentativa de captação e inscrição ficcional do inconsciente:

Nesta perspectiva, devemos considerar este escrito não como uma forma de expressão intimista, confissão de estados de alma, mas de reflexos, relâmpagos que o inconsciente emana, breves e fugazes manifestações do (verdadeiro) real, sinais de uma insuficiente recepção nos dá relato [sic], espécie de epifanias suscitadas por acontecimentos quotidianos. (Teixeira, 1984: 9)

A insistência na textualização do inconsciente que regula este registo diarístico peculiar, bem como a intencional sabotagem das próprias convenções genológicas, fazem emergir naturais hesitações, no que respeita à sua classificação:

Diário? Autobiografia? Conjunto de apontamentos com vista a uma obra mais “ordenada”? Devaneio de reflexões sobre o real? Em qualquer caso, uma obra difícil de identificação e até de referenciar. (Teixeira, 1984: 9)

Em maio de 2013, quando este trabalho se encontrava já praticamente concluído, a autora deu à estampa *As Águas Livres – Cadernos II*, apresentado como um segundo volume de fragmentos que daria continuidade a *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, revendo, portanto, pela aposição da designação genérica de *caderno*, a sua classificação original de *diário*. Em entrevista concedida à Antena 1, Teolinda Gersão insiste que estes cadernos constituem “uma espécie de diários”, mas que “não registam aquilo que se passa em cada dia”²¹³, esclarecendo que neles não pretendeu falar exatamente de si, mas das coisas que a preocupam ou interessam, como se de uma “radiografia” se tratasse. A autora refere ainda, com indisfarçável ironia, que subtitulou o primeiro volume de *diário* como uma “pequena provocação”, lembrando que, contemporaneamente, os géneros literários são muito mais fluídos, permitindo, portanto, uma maior liberdade na sua manipulação criativa. (Soares, 2013)

Neste segundo *caderno*, a autora, à maneira de Doris Lessing que atribui a Anna Wulf, a protagonista de *The Golden Notebook*, a redação de diversos cadernos, de cores distintas segundo os compartimentos da sua vida, sugere também a escrita de cadernos diferenciados, recobrimdo as distintas dimensões da sua existência, como o “Livro de

²¹³ “Continuo a registar notas em pequenos cadernos. Como sempre fiz ao longo dos anos. Datei-as e poderiam corresponder a um calendário, mas relendo-as apercebo-me da impossibilidade de arrumá-las. Apesar das datas resistem a qualquer ordem, insistem em continuar soltas. Posso começar a lê-las pelo fim ou pelo meio. Não existe a ponta do novelo. Ou fui eu que a deixei cair, e perdi-a.” (Gersão 2013: 7)

Sonhos” ou o “Caderno de São Paulo”, ou ainda o “Caderno de Sintra”, também eles “pequenos cadernos de capas diferentes” (Gersão, 2013: 144). *As Águas Livres* representaria, assim, o *patchwork* textual desses outros cadernos:

São *Cadernos* espelhados uns nos outros, de algum modo autónomos, embora estejam interligados. Vêm de vários tempos, circunstâncias e lugares, podem encaixar-se como matrioscas ou fugir em todas as direcções como fagulhas. Formarão, eventualmente, no fim, uma constelação? Não tenho nenhuma certeza. (*ibidem*: 9)

Apesar da reconhecida divergência do paradigma diarístico, estes cadernos tornam evidente uma vocação que compartilham com aquele género – a resistência da memória à erosão do tempo:

Vivemos em estratégias de dispersão, velocidade, esquecimento. Mas eu quero lembrar. Exijo o tempo vagaroso da memória.

Escrever para guardar o que vai desaparecer, ou já desapareceu e só existe porque alguém o recorda e transmite. (*ibidem*: 148)

Assim, neste volume de retalhos, a autora, numa fase naturalmente mais madura e serena da sua trajetória criativa, expende estimulantes considerações retrospectivas acerca da sua obra, demonstrando, em virtude da sua novidade irreverente e fraturante, uma particular predileção pelo seu primeiro volume dos *cadernos*, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Detenhamo-nos, então, no seu *antidiário*.

7.1 EM BUSCA DO DIÁRIO (DES)ENCANTADO: *OS GUARDA-CHUVAS CINTILANTES*

Por isso, quando falamos hoje em dia dum indivíduo dividido não é de modo nenhum para reconhecermos as suas contradições simples, as suas postulações duplas, etc.; o que se pretende atingir é uma difracção, uma fragmentação em cuja esteira já não há núcleo principal nem estrutura de sentido: não sou contraditório, sou disperso.

(Barthes, 1976: 173)

O “diário” apresenta-se, em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, sob a forma de cento e cinco fragmentos datados²¹⁴. Porém, a datação é, em si mesma, um marcador cronológico falacioso, já que, em vez de surgir como elemento estruturante do registro diarístico, apresenta-se como fator subversivo e indício da ordenação caótica da matéria ficcional. As entradas contêm apenas o dia da semana e o número do dia, sem menção do mês ou ano a que se reportam. No entanto, a própria sequência numérica dos dias revela-se inoperante, já que, por exemplo, o registro se inicia num “domingo, um”, a que se segue um “sábado três” e uma “segunda, catorze”, implicando que, no mínimo, esta sucessão não pudesse acontecer no mesmo mês e, muitas vezes, nem sequer em meses sucessivos. Desta forma, a datação constitui apenas um fator desestabilizador e sinaliza a retoma paródica do modelo diarístico, dando razão a Beatriz Berrini, para quem ela “é na verdade um subterfúgio, está ali para despistar e iludir.” (Berrini, 1984: 5)

Na verdade, o rigor calendar dos diários é apontado como protocolo tipificante do género, assinalando a tentativa de contraverter a efemeridade da vida e controlar a fugacidade do tempo. No entanto, neste diário, a própria diarista confia a dificuldade que tem em manter este registro:

A pequena escrita quotidiana, deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que estou viva – segunda, terça, quinta, dois, cinco, sete, vinte e quatro, essa obrigação, ou evasão, minuciosa, essa contabilidade estática, passiva, aplicada, metódica, monótona, escolar – oh céus, tive sempre tão pouco a ver com isso, errei sempre na vida as contas todas – mas de onde vem esta íntima convicção de acertar, apesar de tudo, o problema? (Gersão, 1984: 23)

Reconhecendo, em teoria, a função diarística de refrear a erosão do tempo e perpetuar a sua existência, a Escritora não assume, na prática, essa notação diuturna do quotidiano, pelo estatismo que ela impõe ao vivido. Na verdade, o calendário é um artifício, uma convenção ou unidade de medida “monótona, escolar” a que, inevitavelmente, se furta a vivência e a desordem íntima dos acontecimentos. Esta oposição entre a passagem pendular do tempo e a sua introjeção íntima pode ser ilustrada com as palavras da entrada “Domingo, vinte e três”:

Nesse dia sobraram-lhe duas horas e ela guardou-as para o dia seguinte. Sempre que calhava fazia assim uma pequena economia, que deixava para utilizar noutra altura em que se visse mais aflita. Era

²¹⁴ Em *As Águas Livres*, os fragmentos prescindem da datação, já que as datas “resistem a qualquer ordem”. (Gersão, 2013: 7)

também um modo de adiar envelhecer, adiava sempre, somando essas economias casuais já tinha vários anos na gaveta. Mas secretamente esperava não precisar nunca. (*ibidem*: 11)

Numa manifestação evidente do primado da cronologia subjetiva, se, por um lado, em alguns dias, a escritora conseguia “guardar” tempo, por outro, dias havia em que tentava agarrar-se aos instantes, devido à velocidade com que estes se lhe escapavam:

Agarrar de passagem os instantes plenos, os que traziam uma verdade, uma visão qualquer, agarrá-los muito depressa porque no instante seguinte estariam soterrados por mil outras coisas e nunca mais ela os encontraria, vivia assim correndo entre coisas fugidias, verdades fulgurantes mas breves, que nunca conseguia apanhar vivas, (*ibidem*: 43)

Esta experiência íntima da temporalidade torna-se angustiante. A Escritora tanto vive dias que duram “seis” meses²¹⁵, numa espécie de “tempo coalhado”, como confessa que “os dias estavam agora colados, sobrepostos, passando quatro a quatro.”²¹⁶ (*ibidem*: 72) Este estilhaçamento da linearidade temporal e a impossibilidade de se submeter ao fluxo de uma cronologia teleologicamente orientada comprometem a filiação genológica deste “diário”, por nele se tornar inequívoca a desestruturação das convenções narrativas. Aliás, a Escritora mostra estes seus escritos a um “crítico” que, com veemência, lhe recusa o seu estatuto de “diário”:

Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia. Carecendo portanto da característica determinante de um género ou subgénero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. Dixi. (*ibidem*: 20)

Neste breve excerto, salienta-se a inflexibilidade do crítico (figuração metonímica da *doxa* literária regida pela observância das convenções) que se detém em aspetos formais externos para deduzir a inconformidade do texto ao género diarístico. O próprio recurso ao *explicit* latino “dixi” representa, por um lado, o peso da tradição que

²¹⁵ “Foi um dia que durou seis meses. O tempo voltava a enrolar-se para trás, e ela desesperava-se a empurrá-lo, até que desistia de o fazer correr. Uma bola de tempo na garganta. [...] Já vivi este dia, penso, como se faz para passar ao dia seguinte. (Tempo coalhado, como gordura arrefecida) [...]” (Gersão, 1984: 57)

²¹⁶ “Os dias estavam agora colados, sobrepostos, passando quatro a quatro, ela esforçava-se a despegá-los com os dedos introduzindo com jeito entre eles uma lâmina de faca, mas eles não descolavam, estalavam à superfície, estilhaçavam-se, mas não conseguia separá-los, deveria haver uma qualquer avaria na máquina [...]” (*ibidem*: 72)

reprime formas renovadas de expressão e, por outro, a intocabilidade da sua posição, refratária a qualquer contra-argumentação.

Na verdade, o crítico não aponta, porém, o traço mais subversivo patenteado por este suposto diário – a tentativa de descentramento egótico do sujeito. A escrita autobiográfica é assumidamente narcísica, já que o sujeito escreve sobre si próprio, assumindo-se como meio e objeto da escrita; porém, no diário, o sujeito, além de escrever *sobre* si, escreve também *para* si, construindo um microcosmos onde apenas o *eu* se movimenta, despercebendo ou desvalorizando o espaço do *outro*. No entanto, em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, como bem observa Jorge Vaz de Carvalho, o que se apresenta é um “jogo provocatório autoral” (Carvalho, 2003: 123). O sujeito cinde-se numa primeira pessoa gramatical e numa terceira pessoa, intuindo-se, no entanto, a coincidência de identidade entre ambas, projetando-se ainda em personagens que funcionam como duplos²¹⁷ da Escritora, como, por exemplo, o professor de filosofia Pip, o cão Dax e Ana Maria:

O eu do sujeito procura a todo o custo evadir-se, suplantar a certeza do fim, nem que seja através de duplos imaginários e enganosos, na medida em que o duplo representa sempre desejos inalcançados, possibilidades irrealizadas, constituindo-se como a outra face de algo desconhecido. (Marinho, 2006: 126)

Assim, em consequência disso, a Escritora revela, pois, dificuldade em definir-se através do pronome pessoal “Eu”²¹⁸:

Eu, disse, e a palavra era um caroço de ameixa na boca, rolando sobre a língua, mas exterior à superfície, eu, repetiu, e olhou o céu como se fosse um eco, eu ponto de intersecção de pessoas, vidas, tempos, espaços, dimensões, ponto de intersecção de planos, luzes, cores, de sons diferentes.

Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis – mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la, suspeitou. (Gersão, 1984: 33)

A alternativa é tentar inscrever-se discursivamente através de outros pronomes – o “ela”²¹⁹, reflexo do “eu”, *personae* que se alternam e confundem no mesmo discurso:

²¹⁷ Em *As Águas Livres*, Teolinda Gersão regista no seu caderno a atração que os duplos exercem sobre si e a sua escrita: “O duplo é outro eu que nos engana e nos trai (e nos atrai), que gostaríamos de ser e não somos (ou, pelo contrário, nos apavora), a outra parte de nós que nos escapa. Os sonhos também são duplos. Outras faces de nós, desconhecidas. Auto-retratos sem sem espelhos.” (Gersão, 2013: 64)

²¹⁸ No *Caderno II*, a autora retoma a temática da (in)definição do “Eu”, apresentado como um “poço sem fundo onde nunca se acaba de cair; sucessão de camadas de sentido, em torno de um núcleo vazio”, demonstrando que considera esta questão angustiante e insolúvel. (Gersão, 2013: 13)

A mulher que mora nesta casa começou a escrever um livro, penso, e não sei se essa ideia é uma constatação ou um suspiro. Como se algo irreversível, irremediável, há muito suspenso, desabasse sobre mim, ou como se eu caísse em alguma coisa sobre a qual estivera muito tempo suspensa. (*ibidem*: 14)

Assim, verifica-se uma constante permuta entre a primeira e a terceira pessoas²²⁰, bem como a justaposição alternante de “narrativas ficcionais que projetam na narrativa os pontos de vista múltiplos das várias personagens que transitam ao longo da obra.” (Costa, 2012: 19) De tal forma as pessoas gramaticais se interpenetram e dissolvem, que, quando Esquilo está a fazer exercícios de gramática e formula o desejo de “que as pessoas dos verbos morram todas”, a Escritora parte dessa conjectura para tecer algumas considerações:

Como matar as pessoas dos verbos? interrogo-me, surpresa, porque nunca me tinha ocorrido essa ideia. Ou como neutralizá-las, pelo menos?

Vós pode transformar-se em voz – experimento – podem atar-se todos os nós num único nó, ou transformar-se em noz e comer-se, e a eles dir-se-á que se concorda com elas e a elas que se concorda com eles e deixam-se a discutir a concordância da frase até ao Juízo Final, o tu é o mais resistente, o único que talvez faça falta, e por isso se deixa ficar, porque sempre vem dele ou parte para ele uma carta de amor uma agressão ou um insulto, o que no fundo é talvez a mesma coisa, mas se começar a ser um estorvo abraça-se com tanta força que cai para dentro do eu e fica eu, o eu é de todos o mais instável, quando se chega perto não está lá, transformou-se num leque onde todos os outros se alternam [...]. (Gersão, 1984: 73-74)

Este jogo de neutralização das pessoas verbais evoca um exercício lúdico remanescente daquele que Roland Barthes propõe, no propósito de demonstrar a natureza flutuante da linguagem:

²¹⁹ Teolinda Gersão reflete, em *As Águas Livres*, sobre esta estratégia de despersonalização pela comutação da primeira pela terceira pessoas gramaticais, recorrendo, já com óbvio distanciamento, ao mesmo expediente: “Escrevia muitas vezes «ela» e não «eu». Porque não queria ficar prisioneira de si mesma? Porque o gosto de efabular era mais forte? Porque se defendia melhor contra o tempo e os factos, distanciando-se deles? Porque nenhuma vida lhe parecia suficientemente boa para entrar nela, definitivamente? Talvez por tudo isso. E também pela sensação de que a qualquer momento poder dar um salto e olhar de fora era uma maneira esperta de ficar a salvo de sofrer. Ou de escapar à morte. Sabendo, naturalmente, que era apenas um jogo que jogava consigo. (Mas qualquer jogo é terrivelmente sério. Todos os jogadores sabem disso).” (Gersão, 2013: 23)

²²⁰ Apesar do recurso inesperado à terceira pessoa gramatical no diário, que usualmente se associa à hegemonia gramatical do “eu”, o formato diarístico genuíno admite esta possibilidade, como aponta Lejeune: “Ce procédé a pu être employé pour des raisons très diverses, et aboutir à des effets différents. Parler de soi à la troisième personne peut impliquer soit un immense orgueil [...], soit une certaine forme d’humilité [...]. Des effets totalement différents du même procédé peuvent être imaginés, de contingence, de dédoublement ou de distance ironique.” (Lejeune, 1975: 16)

Pronomes ditos pessoais: tudo se joga aqui, estou enclausurado para todo o sempre na liça pronominal; “eu” mobilizo o imaginário, “tu” e “ele” a paranóia. Mas, também, segundo o leitor, de forma fugidia, como reflexo cambiante, tudo se pode voltar: em “a mim, eu” o *eu* pode não ser o *mim*, que quebra de forma carnavalesca; posso tratar-me por “tu”, como fazia Sade, para distinguir em mim o operário, o fabricante, o produtor de escrita, do sujeito da obra (o Autor). [...] E por vezes, como irrisão de tudo isto, o “ele” cede o lugar ao “eu” por simples efeito dum embaraço sintático: pois numa frase um pouco longa “ele” pode remeter sem aviso para vários outros referentes que não eu. (Barthes, 1976: 203-204)

A tendência pós-estruturalista de interrogar os meandros da linguagem e, coextensivamente, as categorias da narrativa encontra-se intimamente relacionada com a pulverização das pessoas gramaticais. A instabilidade acrescida do eu impossibilita a escrita intimista, tal como anunciara Roland Barthes, através da célebre proclamação da “morte do autor”²²¹. De facto, idealmente, o diário consubstancia o gesto de retratar o seu autor, perpetuando a sua existência *na e pela* escrita:

Irei pintando em cada dia o seu retrato, decidiu, deixaria sucessivos no tempo, multiplicando-se para aumentar as suas hipóteses de escapar à morte. Porque a morte levaria muito mais tempo a apagar todos esses eus do que apenas um só. E quando ela estivesse morta e não escrevesse ficariam pelo menos os retratos dela escrevendo, e seria como se a vida que ela escrevia pudesse continuar a voltar às páginas. (Gersão, 1984: 28)

Esta assimilação da escrita diarística aos retratos e das entradas dos diários aos *flashes* fotográficos²²² deveria, em teoria, indiciar uma apreensão mais nítida e fiel do sujeito. No entanto, apesar da determinação inicial da aspirante a diarista, a dispersão e a multiplicação de eus complica a sua representação. Primeiro, no espelho, depois, nas fotografias, a Escritora apercebe-se de que a representação estática e una de um ser em constante mutação e fragmentação, provocada pela corrosão do tempo, é uma falácia, o que explica que não se reconheça nesses “retratos”:

Olhou-se no espelho, para ver como ficaria no retrato. Mas a imagem que viu não lhe pareceu exacta. Procurou debalde em todos os espelhos, no espelho oval do quarto, no espelho escuro da entrada, no espelho envelhecido da sala, nos pequenos espelhos da carteira, no

²²¹ “Como instituição, o autor morreu: a sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre a sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham por função estabelecer e renovar a narrativa;” (Barthes, 2001: 66).

²²² Michel Butor retoma a imagem fotográfica, ao contrastar o uso da primeira pessoa gramatical com a terceira, que, neste contexto, em que ambas as pessoas se reportam à diarista, reveste especial pertinência: “Le «il» nous laisse à l’extérieur, le «je» nous fait entrer à l’intérieur fermé comme le cabinet noir dans lequel un photographe développe ses clichés. Ce personnage ne peut nous dire ce qu’il sait de lui-même.” (Butor, 1969: 122)

interior das caixas de pó-de-arroz e de “make-up”. Mas a imagem pareceu-lhe cada vez mais inexacta. (*ibidem*: 29)

Procurou nas fotografias, mas todas tinham desbotado, estavam pouco nítidas e não se reconhecia em nenhuma, aliás tinha ficado em muito poucas, porque era sempre ela quem fotografava, e portanto ficava de fora ela mesma. (*ibidem*: 29)

Então foi ao fotógrafo, tirar o retrato. [...] ela estava sentada debaixo da luz como um objecto em que ele tocava, compondo-o, mudando, inventando o seu rosto (o tempo parado, o instante preso, ficarás assim pela eternidade adiante – as fotografias eram uma imagem da morte, o seu rosto sem vida, uma máscara de cera, fixa, fria) não havia exactidão e tudo era manipulável [...].

De tão manipulada e de tão morta, também não se reconheceu nesse retrato. (*ibidem*: 30)

O diário, muitas vezes metaforicamente assimilado ao espelho e ao retrato, não permitia também a representação do eu, apesar da tentativa da escritora-personagem, inscrevendo apenas e sempre um seu duplo que, ainda assim, se revelara esquivo e fugidio:

A página como espelho, reflexo, separação e obstáculo, entre um sujeito e o seu objecto – ela tentava atravessá-la, escrevendo, furá-la com o aparo fino da caneta e agarrar do outro lado o seu rosto, mas a caneta apenas deslizava, sem ferir o papel, volteava, dançava, à superfície, poderia voltar até ao infinito, jamais atravessaria o papel, ficaria sempre do outro lado.

Media-se apenas, escrevendo, a distância entre o eu e o seu duplo, a sua sombra fugidia, que sempre de novo lhe escapava.

Alienação era o nome da escrita, descobriu. (*ibidem*: 34)

O diário não foi, todavia, a única tentativa de autorrevelação através de um registo intimista, pois a escritora já experimentara outros registos autobiográficos, que guardava “num caderno antigo” (*ibidem*: 98). Assim, a diarista apercebe-se de que o Eu só faz sentido em confronto, alternância e convívio com o Outro, não sendo, por isso, possível estabelecer qualquer linha de fronteira ontológica entre ambos:

Mas essas biografias estavam agora volvidas, pensou sentada na erva, encostada ao tronco espesso da árvore. Porque ela abrira ao que não era ela as portas da sua vida e do seu corpo. Abandonara os círculos do idêntico e do uno porque desejara a tensão da alteridade. Por gosto da aventura, talvez, ou por tédio absoluto do mesmo. Do choque do eu e do outro, ela nascera num outro eu diferente. (*ibidem*: 102-103)

Teolinda Gersão descreve a sua concepção muito própria do Eu escrevente pluralizado e flutuante, assim refutando a possibilidade da escrita autobiográfica:

O eu desaparece, não me sinto mais uma pessoa, sinto-me um centro de energia, e fica o mundo. Aliás, eu pus-me todos os problemas – e isso foi um aspecto que me fascinou – que se prendem com a escrita de um diário. Um deles é o do próprio eu: Nós não somos uma pessoa única, somos um feixe de “eus”, e o texto é construído sobre uma série de duplos, como um jogo de espelhos. (Pedrosa, 1984: 4)

Deste modo, o estilçamento do eu-mónada centrípeto e a consequente tensão dispersiva da alteridade desaguam num “diário” que pouco revela sobre o sujeito da escrita, até porque este também pouco se conhece, mas nele acentua a representação do Outro, o que desvirtua a própria essência da escrita *au jour le jour*. A diarista escreve sobre as empregadas, as vizinhas, relata outras histórias ouvidas, contadas, lidas e inventadas. Assim, o encaixe de contos e microficcões no interior das entradas diarísticas demonstra a potencialidade do registo em converter-se num espaço de germinação do conto. O diário surge, portanto, como repositório de reflexões avulsas e de pequenos contos, espécie de *thesaurus* narrativo *in progress*, aberto à reutilização. Se, por um lado, este recurso ao diário como “laboratório” ou antecâmara da ficção não é inédito, por outro, a forma como Teolinda Gersão o explora é manifestamente renovadora.

A este título, será pertinente determo-nos num exemplo de ficção breve inscrito no fragmento “Sexta, quatro”, introduzido pela seguinte frase: “É uma história curiosa, acontecida num país nórdico, que leio num jornal”. (Gersão, 1984: 74) Naturalmente, o recurso à fonte jornalística deveria corroborar o efeito de real e a gramática de verosimilhança, desempenhando a função abalizadora de um recurso documental²²³. Como observa Lilian Jacoto,

Nesse realismo doméstico, repleto de humor e poesia, insere-se o jornal como um pseudo-paratexto: como se o que se contasse nele estivesse a salvo da cintilação do eu-guarda-chuva da narradora, como olhar que tudo transfigura e subverte. (Jacoto, 2010: 96)

No entanto, o conto embrionário incide sobre a história de uma mulher, oriunda da pequena burguesia, que, fascinada por um casaco de raposa de uma montra, o deseja e trabalha para conseguir adquiri-lo, em várias prestações. O seu comportamento altera-se gradativamente, pela revelação de instintos primitivos e quase animais, que culminam com a sua metamorfose, quando finalmente veste o casaco e a pele da raposa

²²³ Como refere Clara Rocha, “tal aparato criava ludicamente uma ilusão referencial e conferia um efeito de real a uma história inverosímil e obviamente inventada. Na versão do texto publicada na colectânea de contos de 2007, a frase introdutória foi retirada, pois a sua funcionalidade inicial era dispensada pelo diferente protocolo de leitura que o novo livro instituíra”. (Rocha, 2012: 186)

se torna a sua e se evade para a floresta²²⁴. A autora recupera esta narrativa, conferindo-lhe posterior autonomia sintagmática, pela sua reinserção numa coletânea de contos, intitulada *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*, dada à estampa em 2007. Como assinala Clara Rocha

Por último, este texto é também o lugar onde a própria escrita se metamorfoseia e se dá a ver como *work in progress*, na medida em que passa por uma recontextualização que transforma a “história curiosa, acontecida num país nórdico” e lida “num jornal”, tal como surgia numa nota “diarística” de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, em perfilhado conto, incluído no volume *A Mulher que Prendeu a Chuva*. (Rocha, 2012: 192)

Além disso, esta permeabilidade do Eu à presença do Outro evidencia-se não só através das histórias que conta, mas pela convocação citacional do seu discurso para exprimir-se obliquamente, sinalizando o empréstimo verbal com aspas e parêntesis, por exemplo, no fragmento “Quarta, onze”. Esta multiplicidade caleidoscópica do registo de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* é salientada por Rogério Miguel Puga, que destaca o entrecruzamento de vários registos e fontes citadas no texto:

No tecido de GC [*Os Guarda-Chuvas Cintilantes*] incrustam-se textos em forma de conto tradicional; poemas e lenga-lengas da narradora; artigos de jornal [...]; diálogos; referências; pensamentos; frases sentenciosas; excertos elípticos de autobiografia; o símbolo da anarquia relacionado com uma frase na parede e mensagens de letrados [...] e, entre e nem sempre textuais, citações de outras obras literárias, nomeadamente de *Odes Elementares* (1977), de Pablo Neruda [...], e de *La [sic.] Philosophie du Corps* (1968), de Claude Bruaire²²⁵ [...], como informa a autora (“T.G.”), numa nota final [...], podendo mesmo recordar o pacto de liberdade que a diarista fizera com as folhas de papel [...]. (Puga, 2005: 508)

É de assinalar que, quando a diarista escreve sobre pessoas que povoam o seu dia-a-dia, como Jovita, o discurso reveste uma tonalidade mais concreta e verosímil do que quando tenta autorretratar-se. Falando sobre si, a Escritora recorre, sobretudo, a um registo de matriz surrealizante, onde se infiltra o *nonsense*, saturado de imagens e símbolos que se sucedem ao ritmo da sua própria metamorfose:

²²⁴ Esta metamorfose de mulher em raposa, que Clara Rocha aponta como uma releitura subversiva das *Metamorfoses* de Ovídio, evoca um universo fantástico, dissonantemente introduzido pela leitura de um artigo de jornal. No fundo, a “diarista” prepara o leitor para o desfecho deste seu peculiar “diário”, já que também ela será submetida a um processo de animalização, metamorfoseando-se em cão.

²²⁵ Numa nota final paratextual, informa a autora “T.G.” que as citações, apresentadas entre aspas e parêntesis, das páginas 83, 84 e 85, “nem sempre exactamente textuais”, se reportam à obra de Pablo Neruda e Claude Bruaire. É interessante notar que, ao longo de todo o texto, houve o cuidado de nunca nomear a escritora-personagem e, numa nota discreta, ambigualmente colocada no final, posição liminar, surge uma reivindicação de autoria de “T.G.”, iniciais da autora empírica.

De molde a organizar o seu *eu*, frágil e angustiado, o sujeito evoca o imaginário da infância e as suas histórias ilógicas, que terão o correspondente actual nas várias narrativas que atravessam o texto e que primam pela presença do absurdo e do *nonsense* [...]. Igual papel têm o sonho e as tentativas de evasão, como a fuga com o circo²²⁶, apesar de se referir o controle, sobre aquele, isto é, o controle sobre o inconsciente que simbolizaria o total domínio sobre o eu e o universo envolvente. (Marinho, 2006: 125)

Talvez por ser mãe de uma criança e de uma adolescente, Esquilo e Girafa, o universo dos contos infantis constitui presença assídua na sua vivência quotidiana e, de certa forma, a diarista mantém com ele uma relação de clara identificação, nele desvendando uma amplitude de sentido de inequívoca ressonância. A Escritora parece sentir-se como uma curiosa Alice, que procura, persegue e questiona, num universo paralelo onde os animais falam e tudo parece estranho, até a sua própria imagem em constante mutação. Tal como a diarista, também Alice, devido a acontecimentos inusitados, tem dificuldade em reconhecer-se:

Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, that's the great puzzle. (Carroll, 1970: 96-98)

Este *puzzle* ontológico que deixa perplexas ambas as protagonistas encontra a sua expressão translata na peculiaridade do universo em que se movem, onde os animais falam, os humanos se metamorfoseiam e real e onírico se confundem, evidenciando uma clara inspiração na inquietante estranheza do universo fantástico de Lewis Carroll.

A imagem dos guarda-chuvas, não só consignada no título²²⁷ do estranho diário, como também recorrentemente evocada no texto, intima, por sugestão intertextual, a

²²⁶ O circo, a figura do palhaço e das acrobacias, associadas também ao uso do guarda-chuva, são imagens recorrentes neste texto. O fascínio pelo palhaço, aludindo-se mesmo à admiração pela palhaça Tété, pela possibilidade de assumir outras faces e outras vidas e pela destreza acrobática, prolonga-se na imagística circense associada à própria escrita: “Andar sobre um arame, a dez metros do solo, com um guarda-chuva aberto na mão e sapatos de setim [sic] cobertos de estrelas. Dançar sobre as palavras, fazer acrobacias sobre o arame tenso das palavras, sorrir acenando lá em cima, mas sem cinto de segurança e sempre em risco de cair em queda livre dentro de um caril de frango ou de um ensopado de enguias. Ou vestir-se de palhaço, porque ser palhaço era um destino afinal mais de acordo”. (Gersão, 1984: 26)

²²⁷ A plurissignificação e a centralidade dos guarda-chuvas como *leitmotiv* justificam o título do romance. Segundo Ramiro Teixeira, o título designa a metáfora “da passagem para o outro lado, isto é, a frente e o verso de todas as possibilidades.” (1984:9) A cintilância dos guarda-chuvas surge necessariamente ligada aos *flashes* do inconsciente que a autora projetou nos fragmentos. Curiosa também é a escolha da pintura de Vieira da Silva, de 1937, *La Machine Optique*, reproduzida na capa do romance que parece mimetizar o efeito cinético dos guarda-chuvas coloridos e cintilantes, que se prolonga no caleidoscópio que é o próprio texto. Em *As Águas Livres*, Teolinda Gersão justifica, nos seguintes termos, a escolha do quadro de Vieira da Silva: “A primeira capa de *Os Guarda-Chuvas* foi um pormenor de *La Machine optique* de Vieira da Silva, em que os fragmentos de diferentes cores parecem ter um movimento circular. Em volta mantém-se o mesmo padrão de manta irregular de retalhos, ou de um interminável trabalho de *crochet*.”

figura de Mary Poppins, criada por Pamela Lyndon Travers, cujo guarda-chuva instaurava um mundo mágico, permitindo-lhe voar, possibilidade oferecida também à diarista. Teolinda Gersão, logo no seu primeiro romance, *O Silêncio*, insiste nesta potencialidade de os guarda-chuvas poderem servir como pórtico de acesso a outros mundos:

Mas ela abria um guarda-sol na varanda e sonhava debaixo do guarda-sol, ou abria um guarda-chuva na rua, e sonhava debaixo do guarda-chuva, onde ele não pudesse ver a sua cabeça e os sonhos que corriam debaixo dela. (Gersão, 1995: 57)

Em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, estes objetos mudam de significação tão vertiginosamente como o próprio sujeito da escrita. Segundo Maria Alzira Seixo, os guarda-chuvas desempenham no texto uma tripla função: de natureza diegética, na medida em que, personificados, intervêm na narrativa; de ordenação temporal, marcando a passagem do tempo, pela alternância entre dias de chuva e dias de sol, mas também escandindo o tempo interior; e, por fim, uma crucial função de alcance simbólico. (Seixo, 1986: 237) Além de um manifesto sentido lúdico e visual, os guarda-chuvas, por vezes, representam o ser na sua totalidade, a perfeição²²⁸ inatingível: “No sonho eram guarda-chuvas de espelho, mas estavam quebrados em pedaços, e nunca poderiam espelhar a forma inteira.” (Gersão, 1984: 42) Outras vezes, os guarda-chuvas que se evadem assemelham-se ao tempo esquivo, como uma “pequena cúpula dos dias” (*ibidem*: 7), que se tenta agarrar “e ele desfaz-se [...] como uma massa informe, escura, um monte de folhas desmanchadas”. (*ibidem*: 8) Assim, a escritora-personagem, cansada de tentar dominar o tempo e a escrita, interroga os guarda-chuvas:

Sobre esta imagem o título do livro acompanharia o ritmo, pensei, cada letra num pequeno pedaço de papel, colagens mínimas sobre um mar de fragmentos. Essa capa vestiria o texto como a sua pele: estilhaços multicores, sem hierarquia nem formas fixas, variando num padrão aleatório e sem fim. Um mundo feminino em que se tece, transfigurando-o, o longo tecido da vida: um trabalho de persistência, atenção, minúcia. Mas também divertimento, jogo, prazer de experimentar, aventura. Sem obdecer a regras, porque não há repetição nem simetria de motivos, nem há o desígnio de organizar o caos. O fascinante lado impessoal do modo não figurativo de encarar o mundo. O círculo como metáfora do olho, da «máquina óptica» que somos. Ou como alegre metáfora do sol, que não julga, apenas ilumina.” (Gersão, 2013: 29-30)

²²⁸ É a própria autora quem dilucida, no texto, a polivalência simbólica dos guarda-chuvas: são símbolo da “perfeição”, que “foge das mãos, nunca se agarra, porque nós perpassamos pelas nossas próprias mãos e estamos sempre a escapar-nos outra vez”; são também símbolo de “totalidade”, da união do masculino e do feminino, pois “há sensibilidade feminina, mas não escrita de mulheres”, sendo que a literatura é assim um espaço de homens e mulheres (Pedrosa, 1984: 4). Esta figuração metafórica do andrógino encontra-se num passo onde se conjectura sobre a origem do guarda-chuva: “Fecho os olhos comendo o gelado, porque o sol me bate de frente, e persigo a imagem que estaria por detrás do primeiro guarda-chuva. A imitação do Sol, aventureiro. A roda do Sol. Raios solares convergindo para um centro e abrindo em volta. A cúpula do céu. O útero azul da Grande Mãe. E por outro lado o princípio fálico, o eixo do mundo.” (Gersão, 1984: 65)

- Para que servem vocês, perguntou aos guarda-chuvas no momento em que adormecia,
- Para te fazer correr atrás de nós, disseram eles correndo mais, rindo em gargalhadas finas. (*ibidem*: 73)

A ambivalência dicotômica guarda-chuva/guarda-sol objetiva a possibilidade utópica de uma verdade absoluta, tornando imperativa a abertura a novas realidades e a diferentes olhares, indispensável a uma compreensão holística do mundo:

Ela dizia guarda-chuvas por hábito, por convenção, ou mesmo por moda, porque no país onde vivia as pessoas usavam guarda-chuva, mas nunca guarda-sol, abrigar-se do sol tornara-se obsoleto e seria provavelmente considerando [sic] ridículo.

Assim, quando ela falava em guarda-chuvas queria dizer ao mesmo tempo guarda-sóis, do mesmo modo que, se falasse em guarda-sóis, queria dizer ao mesmo tempo guarda-chuvas.

Porque há sempre dois lados nas coisas, cada uma é também sempre o contrário de si própria. (*ibidem*: 12)

Esta disponibilidade para acomodar novas visões do real exprime-se segundo um regime bipolar – positivo e negativo –, instituindo uma bivalência que, aliás, se prolonga no uso distinto que é dado ao objeto:

As pessoas debaixo dos guarda-chuvas, sem cabeça, só se viam o tronco e as pernas, andando, como se o guarda-chuva fosse um enorme chapéu disforme, um cogumelo gigante substituindo a cabeça real, decapitada. [...] Mas tudo era diferente quando eram guarda-sóis e as pessoas ficavam em baixo, nimbadas de ouro, o guarda-sol existia apenas frouxamente em si mesmo e a sua principal função era chamar a atenção para as pessoas que os transportavam e eram o seu foco e o centro, e avançavam de água, abrindo de prazer. (*ibidem*: 62)

Enquanto símbolo polifuncional, o guarda-chuva surge no texto também como tradução da vivência interior e na qualidade de espaço de proteção ou refúgio:

- Quem tem um guarda-chuva é dono de um pequeno céu só para si, que pode abrir e fechar à vontade, um pequeno céu próprio, debaixo do grande céu comum, e excêntrico a esse. (*ibidem*: 104)

Além de consubstanciar, em termos figurativos, um casulo de isolamento e de abrigo, o guarda-chuva serve também de apoio e de guia:

Estava ao mesmo tempo errada e certa, suspirou. E isso era provavelmente o máximo que poderia conseguir. Assim, não fazia talvez grande sentido definir a verdade uma vez por todas, e o melhor seria ir-se movendo, de dia para dia, de pequeno horizonte para pequeno horizonte, utilizando como bengala o guarda-chuva. (*ibidem*: 119)

Monica Rector sintetiza, nos seguintes termos, a versatilidade simbólico-imaginária expressa nas várias atribuições ficcionais dos guarda-chuvas no texto²²⁹:

O guarda-chuva é um objeto intermediário entre ela, a mulher, com seu mundo intimista, e o outro, o espaço interior. O guarda-sol ou guarda-chuva é um artefato que abriga contra as intempéries, contra o sol ardente e as chuvas. O guarda-chuva/sol é um signo, agora símbolo do tempo, que abriga o sonho e a memória. (Rector, 1999: 237)

Porém, os guarda-chuvas surgem também como representação oblíqua da “arte pela arte em confronto com o dever social.” (Matias, 2000: 225) Um dos últimos momentos do texto, constituído pela sequência em que os guarda-chuvas se despedem da Escritora, concedendo-lhe uma última oportunidade de se isolar num universo mágico – representação metonímica de uma concepção de arte/escrita dirigida a um *happy few* literário –, evoca um dos episódios mais emblemáticos do magnífico texto de J.M. Barrie, *Peter and Wendy* (1911). Nele, o eterno rapaz tenta convencer Wendy a segui-lo para a Terra do Nunca, abdicando para sempre da vida do homem comum, da sua família, dos seus amigos e conhecidos, mas também do envelhecimento e da morte e, sobretudo, da memória. Wendy recusa, dado que, por muito efémera que seja a vida, lhe importa vivê-la com intensidade e fruir os pequenos momentos. Similarmente, a Escritora recusa uma forma de escrita do Eu, vazia e sem sentido, optando por dar voz ao Outro e contrapondo-lhe, assim, uma escrita socialmente comprometida.

Deste modo, uma vez que o Eu se revela pela intermediação das histórias do Outro, e não por uma transcrição não-mediada da intimidade, o diário surge necessariamente como um pretexto de reflexão e de questionação metaficcional. Como se tem reiteradamente salientado, em vários dos textos que integram o *corpus* em análise, um dos caminhos que o romance-diário encontrou para se inscrever na diacronia histórico-literária foi justamente o trilho da metaficção, itinerário a que, de resto, o advento do pós-modernismo veio acrescentar significativa amplitude.

²²⁹ Também Teolinda Gersão, quase vinte anos mais tarde, no *Caderno II*, se detém nas potencialidades simbólicas dos guarda-chuvas: “Guarda-chuvas: pequenos céus que inventamos e debaixo dos quais nos escondemos; dias vividos, cada um abrindo e fechando e depois abandonado ou perdido; o duplo, a sombra – a «sombrinha» –, a nossa outra face, desconhecida; os alter-egos em que nos transformamos, nas artes mágicas da metamorfose, em que discutimos com um cão fumador e filósofo sobre a indiferença de Deus, os desastres da vida, a propriedade privada; o mundo interior para onde tentamos fugir da Guerra Fria, da ameaça nuclear, da incomunicabilidade entre as pessoas, do sistema de injustiça e repressão em que vivemos, da grande máquina irracional de um mundo onde só a esfera do amor, do intelecto ou da criação nos salva. Porque então, mesmo quando julgamos fugir da realidade, é sempre nela que acabamos por bater. E aí acordamos: lúcidos, despidos, rentes ao chão. Sem guarda-chuva.” (Gersão, 2013: 43)

A escritora introduz várias personagens que emitem pareceres, como os do “crítico”, os do “autor”, os do professor Pip e até os do cão Dax, a propósito do exercício de escrita. Na verdade, a íntima decisão de escrever um diário, “a pequena escrita quotidiana, deixar um risco no tempo, um traço na areia” (Gersão, 1984: 23), faz detonar uma crise de identidade, sobretudo no que respeita à sua condição de Escritora. A literatura, e sobretudo os gêneros intimistas em que se integra a escrita diarística, assentam na demiurgia toda-poderosa do autor:

Ando cansadíssimo de segurar o mundo, diz o autor.
Não tenho tempo nem de fazer um telefonema. Corro para um lado a segurar as cidades, corro para o outro a segurar os rios, corro para o outro a segurar as pontes. Se eu fechar os olhos um minuto o universo começa a oscilar e cai. Porque é de mim que deriva o tempo e o espaço. (*ibidem*: 24)

Além disso, o sentido e a prática da literatura intimista, alicerçadas no primado do “Eu”, sofreram severos abalos, decorrentes das transformações sociais, do aprofundamento dos estudos psicanalíticos ou da moderna teoria da literatura, que fragilizaram irreparavelmente as convenções que sustentavam uma tradição literária julgada agora obsoleta, denunciando o artificialismo do discurso egótico do autor. Este percurso de reconfiguração e metamorfose dos gêneros intimistas pode ser deduzido a partir das palavras do “autor”:

Sou lindíssimo, disse o autor fascinado. Lindíssimo, lindíssimo, lindíssimo. De tal modo que não posso despegar os olhos do espelho. E tudo o que existe, sou tentado a converter em ‘eu’. Porque só tenho olhos para mim.
Sentou-se na cadeira, cruzou as pernas e começou a devorar o mundo. Engolia, engolia, engordava sem medida e a inflação do eu era tão grande que a certa altura rebentava e caía numa chuva de estilhaços. E então pacientemente, de gatas, ia procurando os pedaços, aqui e ali, e começava a colá-los outra vez com Araldite. (*ibidem*: 25)

O processo de reunificação do autor refrata-se, no fundo, na própria natureza deste “diário”, onde predomina o registo fragmentário de uma Escritora que procura definir a natureza e a substância da sua própria escrita. Pip, professor de filosofia, amigo da Escritora e, sobretudo, o seu *alter ego*, vai formulando vários comentários relativamente à essência do género diarístico, expondo as suas fragilidades²³⁰:

²³⁰ Teolinda Gersão enuncia de novo, em *As Águas Livres*, a sua desconfiança relativamente ao género diarístico: “Um diário é também isso: a ilusão de que se pode arrumar o universo e esgrimir com a vida, dia a dia, manejando a caneta com destreza, como um florete certo e bem treinado.” (Gersão, 2013: 91)

os diários são profundamente ridículos, diz Pip, que é professor de filosofia, mas secretamente gostaria de ser poeta. O mundo não gira à volta do autor, está-se completamente nas tintas para o autor, o mundo está-se cagando para que Barthes não gostasse de líchias, está-se cagando, cagando, cagando – diários e quejandos são a forma mais ridícula de toda a literatura. (*ibidem*: 24)

Os diários são perversos, diz Pip. O autor é um ser desconjuntado, a que o olhar do leitor dá uma unidade ilusória – precisar do olho do leitor para existir, para existir frouxamente, virtualmente, numa rápida aparição de três minutos sob um foco de luz, diante de um buraco por onde o leitor voyeur espreita, depois de deitar uma moeda na ranhura da caixa – os diários são a forma mais idiota e perversa de toda a literatura. (*ibidem*: 26)

De facto, a literatura intimista torna tentadora a falácia biografista, conceito que induz o leitor à falsa convicção de que poderá conhecer o seu autor. No entanto, os estilhaços que compõem um diário dependem da visão reordenadora do leitor e é ela que lhe devolve uma “unidade ilusória”. Por um lado, então, o autor atira “migalhas” ao leitor e aproveita-se da sua curiosidade; este, por seu turno, aceita colocar uma “moeda”, comprar o acesso à caixinha de segredos que, na verdade, contém uma imagem vazia e sem sentido, destituída de correspondência com o real. Aliás, segundo Pip, a literatura é apenas uma “experiência virtual”:

As pessoas julgam a literatura um campo adicional de experiência, diz Pip, mas esquecem que é uma experiência apenas virtual, que não pode ser utilizada de modo efectivo. Um autor põe em cena personagens que travam as lutas a que ele próprio se esquivava, fica tranquilamente sentado enquanto as personagens se debatem, em sua vez, uma parte dele expõe-se, enquanto a outra parte fica resguardada em casa, atrás do vidro, com os pés bem quentes diante da lareira. E o leitor, autor virtual, repete a mesma experiência, duplamente frustrante, porque nem sequer precisa de se dar ao trabalho de escrevê-la, basta-lhe o trabalho muito menor de a seguir, de ir deslizando, arrastado, linha após linha, atrás dos seus olhos, e a energia gasta a atravessar o livro deixou de ser utilmente gasta a atravessar a vida, e, o que é pior, criou a sensação exaltante, mas completamente ilusória, de tê-la, de algum modo, atravessado. (*ibidem*: 63)

Assim, Pip, como *alter ego* da Escritora, corporiza a voz que interroga a utilidade da literatura, ainda que o professor de filosofia aspirasse a ser escritor. Para ele, “o verdadeiro escritor é justamente o que tem consciência da impossibilidade de escrever” (*ibidem*: 64), enquanto que os que escrevem são “escribas”, tal como a sua interlocutora, que “passam por cima de todas as dificuldades, por pura incapacidade de as ver.” (*ibidem*). O dissídio que se gera entre a Escritora e Pip representa, assim, o

conflito interior da protagonista numa busca inquieta do seu lugar na literatura, na demanda de um rumo para a sua vocação.

No entanto, a Escritora não consegue controlar o impulso de escrever, visto não ser ela quem domina a folha de papel, que se encontra animada de uma vontade própria:

As folhas de papel espalhadas pela casa. Perdendo-se pela casa. De algum modo, não as controlava nunca, mesmo quando as fechava em gavetas, as prendia com grampos, clips, agrafadas em molhos, furadas e metidas em argolas, guardadas dentro de capas de cartão, elas encontravam sempre maneira de escapar, eram imprevisíveis, autónomas, sabia que teria de munir-se de uma paciência infinita e não tentar impor-lhes uma ordem sua, não tentar impor-lhes coisa alguma, aceitá-las apenas, assim, no seu movimento, na sua vida própria [...]. (*ibidem*: 47)

Assim, o processo de escrita surge de um esforço deliberado de disciplinamento da expressão, processo muitas vezes penoso, já que a rotina do quotidiano não favorece a concentração e não concede o espaço necessário para a criação:

Escrevo pouco desde logo porque não me sento nunca ou quase nunca, passo semanas em pé de um lado para o outro, ofegante mas sem parar de correr. É verdade que as folhas de papel e a caneta me passam pelas mãos, mas não consigo prendê-las porque tenho sempre as mãos ocupadas com outras coisas, panos de cozinha, lençóis, livros, legumes, detergentes, vassouras, há uma infundável multidão de coisas que se intrometem entre a minha mão a caneta e o papel [...], cabides e varões de cortinado pegam molas de roupa telefone acta de 3.6., pagar a conta do gás [...] tabuleiro bule e passe-vite, serrar Tabopan, mãe quantos são nove vezes sete? (*ibidem*: 83)

Todas as tarefas, inerentes à sua condição de mulher, esposa e mãe, comprometem a sua vocação de escritora, restando-lhe aspirar à possibilidade de, apenas por um mês, se dedicar exclusivamente à contemplação artística. A impossibilidade de o fazer torna acrescidamente doloroso o processo criativo:

Escreverei na lista dos telefones, penso, continuando a correr, recortarei as palavras do jornal e escreverei por cima dos nomes, das moradas, dos números, das margens, um jornal tem todas as palavras que é preciso, escreverei com pedras, gravetos, folhas de erva, escreverei com os dedos na terra.

E então junto de mim está um pedaço de papel rasgado e encontro no chão um bico de lápis, pego-lhe com jeito entre os dedos, porque é tão pequeno que mal consigo segurá-lo, ou porque as minhas mãos estão inchadas, rasgadas de espinhos e sangrando, sento-me numa pedra e caio dormindo de cansaço no momento em que vou escrever a primeira palavra. (*ibidem*: 48)

Este esforço hercúleo para escrever e os inúmeros obstáculos estimulam uma reflexão sobre a validade da escrita. A este respeito, erguem-se vozes dissonantes, como as de Pip ou as de Wanda, que confundem a Escritora e instigam uma reflexão sobre as vantagens e os inconvenientes de perseverar nesse exercício de autoexpressão. Por exemplo, Wanda critica a importância que a Escritora atribui aos seus livros:

A idiota sente-se responsável, como se tivesse sido ela a fazer o mundo, diz Wanda cruzando as pernas e julgando-me com os olhos cínicos. E julga que escrever livros adianta alguma coisa. (*ibidem*: 120)

Assim, a escritora questiona-se se deve persistir no seu intento de escrever, mesmo na ausência de um impacto real no mundo:

Os livros não mudam talvez nada o mundo. Mas não é provavelmente razão bastante para não escrever. Por outras palavras: o facto de eu por vezes pensar que os livros não mudam nada não pode dispensar-me ou impedir-me de escrever? (*ibidem*: 120)

Outras razões são formuladas pela Escritora, como o facto de criar outras vidas, no universo paralelo da ficção, privando-a do usufruto pleno da sua circunstância real:

Mas não sei se existe um momento em que as razões reais para não escrever, tão reais como uma pedra, um raio, um buraco, uma montanha de granito, se transformam em falsas razões, ocultando a verdadeira, a hesitação ou a rotura do afecto, ou da vontade, porque escrever é talvez inútil e não sei se a beleza não é uma traição à vida e um desvio do amor. (*ibidem*: 86)

Aliás, a Escritora recorre a um comparante mitológico, designadamente à figura de Midas, para figurar o escritor, que tudo possui e tudo cria no papel, mas que corre o risco de nada usufruir:

E então tudo se transforma em escrita: o amor, o tempo, os dias, o rosto dos que amamos, o próprio corpo, o próprio ar. Perder a vida, para viver apenas em função da escrita. Viver já morto, e ser um texto. Apenas texto. A maldição de Midas: tudo o que tocares se transforma em ouro, e ele morre à míngua, porque é o homem mais rico do universo. Perder-se a si e ao mundo, por causa da maldição da escrita.

Recusar isso e ultrapassar a escrita. Pelo menos de vez em quando a lucidez de mandar a escrita às urtigas e dar um pontapé em todos os universos de papel. (*ibidem*: 68)

A escrita torna-se não só, por vezes, um obstáculo à plena comunhão vitalista com o mundo, mas converte-se também em óbice às relações humanas, já que, temendo o olhar transfigurante do escritor que pode transmutar pessoas em personagens, os

outros afastam-se defensivamente, protegendo-se da pulsão ficcional da própria escritora:

Esse ar de espreitar os outros, de me aproximar, suave, com ar inofensivo, cúmplice até, e de repente os apanhar por detrás, à traição, com uma rede de caçar borboletas. É para o próximo livro? perguntam, subitamente inquietos, se me mostro demasiado interessada em qualquer coisa. O pavor de aparecerem, de repente, indefesos, espetados numa página, como insectos num quadro, encaixilhados debaixo de um vidro. A desconfiança do seu olho olhando o olho com que os fito. Abrindo depressa o guarda-chuva e escondendo-se de mim debaixo dele. (*ibidem*: 68)

No entanto, a Escritora, apesar de ponderar todos estes fatores que poderiam paralisar o gesto de escrita, não consegue controlar o imparável fluxo de histórias em gestação dentro de si, tornando-se, portanto, imperioso transpô-las para o papel:

As histórias como ondas vêm, vão, desmancham-se, recompõem-se, recomeçam, continuam, continuam sempre. Esquecia-as e elas voltavam outra vez, ou eram talvez outras, diferentes, parecidas. Ou tudo era talvez sempre a mesma onda batendo, infinitamente repetida e desdobrada. (*ibidem*: 89)

Embora as histórias surjam livremente, a dificuldade reside em sujeitá-las a um sistema semiótico rigidamente intransitivo – o da linguagem –, que impede a escrita de se acercar do real:

As palavras como redes em que ela tentava prender o universo – as malhas mal apertadas, ela esforçava-se tanto por ligá-las, mas havia sempre um ponto em que a rede rebentava e o universo caía, [...] Nada era um conjunto, era ela que se afadigava, correndo atrás das coisas, atando-as com fios em volta, dando-lhes sentido que não tinham – e que elas de novo deixavam cair, recusavam sempre. [...] Poderia contar mil histórias, inventar mil histórias, pensou estendendo-se na relva, mas todas eram falsas, não existia nunca história alguma. (*ibidem*: 89-90)

Ainda assim, a Escritora considera que a criação ficcional vale a pena porque haverá sempre alguém que, nestas histórias aparentemente desconexas, consiga encontrar o fio oculto da meada, restituindo-lhes o sentido de que carecem:

Mas sempre as histórias, os sentidos, voltariam, o pé pisando a relva na direcção da casa, o cão correndo ao lado do homem, a sombra avançando, o sol caindo sobre a árvore, e sempre algures, algures, um coração batendo e ligando todas as coisas, (*ibidem*: 90)

Assim, também o seu diário aparentemente desconjuntado e incoerente, muito próximo da desordem discursiva surrealizante e da associação caótica, poderia reconquistar um sentido:

Apenas um fio mais, atando as coisas, e seria um romance, e se ela não cedesse à tentação e não atasse o fio seria talvez o universo, a possibilidade de todos os romances, excluindo a realidade de nenhum. (*ibidem*: 90-91)

Teolinda Gersão referira, antes mesmo da publicação de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, que, de acordo, com os cânones literários, este texto não poderia, rigorosamente, ser considerado um romance. A sua protagonista formula análogo ponto de vista, ao admitir que ele carece do fio que poderia conferir-lhe o sentido e a unidade, convertendo-o no romance da “possibilidade de todos os romances” (*ibidem*). Esse romance viabilizaria a libertação de todos os constrangimentos e abriria caminho a uma nova literatura, assente num distinto entendimento da comunhão estética:

O único romance que valeria a pena escrever seria aquele em que a personagem procurava desesperadamente uma saída, e um dia tropeçava efectivamente nela, e caía para fora, pensou. Mas esse romance era impossível, porque o que caía para fora não era pensável. A própria linguagem também ficava dentro do sistema. (*ibidem*: 91)

A refutação de uma retórica normativa do romance surge associada a uma referência irónica à *Epístola aos Pisões*, de Horácio, texto-matriz da arte poética ocidental, a contracorrente do qual a escritora-personagem codifica uma pessoalíssima arte da ficção:

Epístola aos Pisões: Cortai os pés, pisões, cortai verdadeiramente os pés e aprendei que a poesia não pisa: é o modo mais directo de voar. (*ibidem*: 83)

Com este aforismo subversivo, “a narradora está a distanciar-se ironicamente de ditames demasiado rígidos e a colocar-se sob a égide da modernidade” (Marinho, 2006: 125). No entanto, a pesquisa de uma nova forma de expressão mais concreta, mais próxima do real, emancipada de convenções e artificialismos pode indiciar um novo devir literário. A história de Wanda, cuja “inocência” (Gersão, 1984: 129) – ou universo perversamente estável – é abalada pela leitura, instila um novo ânimo na Escritora:

Vou continuar a escrever o livro, pensou alegremente voltando para casa.

Mas quando chegou a casa o livro transformou-se em pássaro e voou.
(*ibidem*: 130)

O livro alado anuncia a sua emancipação do autor, no justo momento em que deixa de ser obra sua e passa a depender unicamente do leitor, “autor virtual” de cada livro pelo novo sentido que nele projeta e pelo futuro que para ele determina. O encontro do seu rumo na escrita permite à Escritora dispensar o uso do subterfúgio dos guarda-chuvas, a “bengala”, possibilitando-lhe uma visão omnicompreensiva de um mundo que ela tenta retratar:

– Vem, vem, disseram os guarda-chuvas perfilando-se de repente na noite, rodopiando sobre si mesmos em uníssono, como enormes girassóis com música, [...] – Vem, vem, vamos partir, sibilavam, em voz baixa, aos seus ouvidos, apenas um passo e levar-te-emos connosco,
só uma vez na tua vida se abre este caminho, insistiram agitando-se com um ruído de asas que imitava o vento, [...]
– Não, não, disse ela, se eu fosse com vocês haveria menos uma voz aqui em baixo.
– Se não vieres perdeste a vez, não sabemos quando tornaremos a passar, abriremos a outros o caminho que tu agora fechas – põe um pé adiante e vem connosco, para quê ficar preso ao corpo, à fronteira, ao limite,
– Não, não, disse ela, uma voz a menos faria a diferença, por isso, boa viagem, disse acenando, enquanto o bando de guarda-chuvas levantava voo e se afastava. (*ibidem*: 130-131)

Declinando o convite dos guarda-chuvas, a protagonista encontra o seu caminho como escritora:

A melhor parte de ti é a que tu sempre ignoras, rosnou o cão enfurecido cravando-lhe os dentes na canela, porque é que não assumas até ao fim que a tua face é a dos outros e a tua voz pode servir aos que a não têm? (*ibidem*: 131-132)

A narrativa encerra com a aceitação de que a escrita será sempre um processo doloroso, surgindo, por isso mesmo, justaposto ao ato de morder. Contudo, esta mordedura põe em marcha uma metamorfose, um pouco à maneira de Bram Stoker. Em simultâneo, a escritora metamorfoseia-se em cão, demonstrando que, para que a literatura cumpra a sua vocação, não pode persistir na defesa obstinada do dogma burguês, segundo o qual o artista é um ser superior e insulado, mas terá que perspectivá-lo como um criador crítico que observa o mundo com outros olhos, reconhecendo

aqueles que, vítimas mudas da iniquidade social, anseiam por alguém que dê a sua voz por eles²³¹.

No termo da jornada de autognose, o “diário” fecha com uma fórmula atípica, tendo em vista as convenções do género: “FIM”. Contrariamente ao que acontece com a ficção, ou mesmo com os escritos autobiográficos em geral, o diário nunca tem um fim anunciado. No entanto, este diário heterodoxo sinaliza o seu epílogo, quando a diarista define, enfim, a vocação da sua escrita.

Deste modo, a subversão temporal, o estilhaçamento do eu e os ensaios correlativos com outras pessoas gramaticais, o registo do *nonsense* e do onírico, e este “Fim” provocador ao encerrar testemunham uma clara revisitação paródica de ingredientes convencionais do formato diarístico. Teolinda Gersão recupera o modelo do diário e problematiza-o, colocando também sob suspeita a literatura intimista, já que esta radica egoticamente no autor, recusando acolher novas perplexidades sociais que tornam premente uma literatura renovada.

Em 2013, no *Caderno II*, a autora reflete, uma vez mais, sobre a tipologia incerta de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, um texto com que “de um modo geral toda a gente se irritou” (Gersão, 2013: 33):

O primeiro, a que na altura não chamei *Caderno*, foi *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Dei-lhe como subtítulo Diário, o que provavelmente desconcertou os leitores. Na verdade é um diário heterodoxo, que quebra os dois pilares em que era suposto assentar, o eu e o tempo: o eu surge como um feixe de possibilidades e o tempo é arbitrário, recortado de um calendário impossível.

Mantenho a descrença na objectividade, e o mesmo desinteresse na cronologia. Atrai-me uma espécie de avesso das coisas, uma dimensão rebelde à tirania racional.

Houve quem, apesar de tudo, chamasse romance aos *Guarda-chuvas*. Julgo que poderia ser talvez um romance ao contrário, sem uma história dentro, embora muitas histórias possam assomar à

²³¹ Esta é, manifestamente, uma questão central para Teolinda Gersão. Anos mais tarde, a propósito da publicação de *A Árvore das Palavras*, romance situado em Moçambique, em pleno período colonial, a autora sublinha a importância de dar voz ao Outro:

“Esse é o papel do escritor, contar as histórias do mundo à sua volta. E eu acho que consegui desempenhá-lo, pelo menos as pessoas que viveram em África dizem-me com frequência que se sentem identificadas com o que escrevi, que dá a sensação de que vivi lá, que captei aquela atmosfera, aquela maneira diferente de ser e estar no mundo, o que é fruto da minha fascinação por aquele continente. Isso, sim, é biográfico, sinto-me muito identificada com esse modo de viver as coisas a partir de dentro.

A função do escritor é dar a voz a quem não tem, exprimir o que os outros gostariam de exprimir e não conseguem.” (Carita, 1997: 29)

É interessante que a formulação “dar a voz a quem não tem” se converte, pela recorrência, em verdadeiro lema de vida. Curioso é também o facto de a autora admitir que a matéria do registo biográfico não é apenas o que se viveu na realidade, mas aquilo que se vive na escrita, ou aquilo com que o criador se sente de tal forma identificado que se torna parte indiscernível de si.

superfície para logo desaparecerem, porque não quero contar nenhuma, e onde não há um narrador, mas apenas as sombras que ele deixa na parede. (*ibidem*: 13)

Torna-se, pois, indispensável uma reflexão sobre a filiação genológica deste texto, já que a sua autora o apresenta como “diário”, mas questiona a sua vinculação ao paradigma romanesco:

A construção de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* mantém distância da estrutura fixa do romance ao mesmo tempo em que se nega a seguir as exigências de proximidade com o real do diário tradicional. (Costa, 2012: 20)

De facto, este é um livro de dúvida classificação, continuando a suscitar múltiplas propostas classificativas difíceis de conciliar:

Em que gênero situar a sua heterogeneidade? No do diário, como a própria autora indica na folha de rosto? No do romance? No da teoria literária? No da estética? No da especulação filosófica? Em realidade, a obra é um pouco disso tudo; a súplica do estar no mundo de um “eu” e a súplica de questionar do fazer literário. (Gomes, 1993: 79)

Assim sendo, não será irrelevante recuperar aqui a questão do(s) gênero(s) de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, pois, apesar da sua peculiaridade, coincidimos com Derrida em considerar que nenhum texto se pode desvincular da *participação* – que não deve confundir-se com a *pertença* – em um ou mais gêneros, ainda que ele pontualmente a denegue:

Can one identify a work of art, of whatever sort, but especially a work of discursive art, if it does bear the mark of a genre, if it does not signal or mention it or make it remarkable in any way? [...] A text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. (Derrida, 1980: 64-65)

Maria Alzira Seixo admite ser este um livro “estranho e algo furtivo”, mas defende que, ainda assim, se lhe deve chamar “‘diário’ como faz a autora” (Seixo 2001: 308). Rogério Miguel Puga opta pela designação de “diário ficcional”, argumentando que não poderia tratar-se de um romance-diário. (Puga, 2005: 500) Maria de Jesus Galvão Matias classifica-o como “diário ficcionado”. (Matias, 2007: 217) Clara Rocha adota a designação de “diário heterodoxo”²³², acentuando a vertente da paródia da

²³² A designação “diário heterodoxo” foi usada por Teolinda Gersão para classificar *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, numa dedicatória, em 5 de junho de 2003 (Puga, 2005: 509). A autora reitera esta designação no segundo volume dos *Cadernos*. (Gersão, 2013: 12)

forma diarística. (Rocha, 2012: 186) Maria de Fátima Marinho considera este livro como um “caso *sui generis* de diário” que versa sobre a “reflexão, a vários níveis, sobre a escrita e a construção de enredos (imaginários ou não), através dessa mesma escrita.” (Marinho, 2006: 121) É importante salientar que dos vários comentários da autora se deduz que o texto se situa entre os géneros do “romance” e do “diário”.

A modernidade literária, nos afluentes ficcionais que derivam do *nouveau roman*, permitiu perspetivar o romance como o género mais flexível, com as fronteiras mais complacentes, acolhendo a originalidade de novos desafios estéticos e formas de expressão. Se, como defende Butor, “le roman est le laboratoire du récit” (Butor, 1969: 9), nesta perspetiva se torna inteligível o experimentalismo exploratório de Teolinda Gersão em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Cristina Robalo Cordeiro, num artigo intitulado “Os limites do romanesco”, demonstra como alguns autores, sobretudo no último quartel do século XX, exploraram, ampliando-os, os limites do romance:

A exploração de elementos formais como a sonoridade, o ritmo, o paralelismo, a repetição e o recurso a uma linguagem alusiva e plurissignificativa dão corpo a uma estética do descontínuo, baseada no desvio de categorias lógicas, semânticas e enciclopédicas. (Cordeiro, 1997: 125)

Ainda assim, aceitando a premissa de que o texto participa da ficção romanesca, ele torna evidente uma clara proximidade com o género diarístico, indissociável de uma subjacente intencionalidade paródica, como salienta ainda no mesmo estudo a autora:

Exemplo interessante e revelador de forte noção de instabilidade é o de *Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão, onde o processo de fragmentação diarística, traduzido pela incorporação de parcelas discursivas de extensão desigual (enredos completos ou apenas pedaços soltos de histórias), se faz acompanhar de indicações de registo de tempo desconexas e cronologicamente desalinhadas. (*ibidem*: 125)

Vários autores, incluindo Teolinda Gersão, interrogam os limites do romanesco, através da subversão e da paródia de modelos textuais, sobretudo os de índole autobiográfica²³³. O texto diarístico, tal como o romance, admite uma ampla escala temática:

²³³ Um caso exemplar de desafio do género autobiográfico e, ao mesmo tempo, dos limites do romanesco é o do célebre registo de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), onde o ensaísta, que proclamara a impossibilidade de um registo do “eu”, pela morte do autor, apresenta uma série de fragmentos de índole diversa, e, tal como Teolinda Gersão, sente dificuldade em caracterizar este seu heterodoxo “ensaio” autobiográfico: “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance – ou antes, vários. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto dos emaranhados em que se perde aquele

La liberté, elle serait finalement surtout ressentie par l’auteur : il est libre de tout dire, selon la forme et le rythme qui lui conviennent. Les interdits, les contraintes existent certes, mais plus dans le domaine moral qu’esthétique, et souvent ils ne sont pas clairement perçus par l’écrivain. Aucune règle, aucune limite. (Didier, 1976: 8)

Mesmo a periodicidade do registo que caracteriza o género é bastante flexível, na medida em que não se espera o rigor da escrita quotidiana, mas são admitidas entradas dispersas pelos meses. No entanto, segundo Béatrice Didier, o género é regido por uma prerrogativa inabdicável: “le journal intime repose tout entier sur la croyance en un «moi»” (*ibidem*: 59). Ora, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* demonstra justamente a impossibilidade da escrita diarística, em virtude da inexistência de um “eu” agregador, afirmando antes a dispersão da identidade. Como tal, neste texto, Teolinda Gersão manipula ludicamente os limites e convenções do género diarístico:

Gersão retoma o legado da geração experimentalista, em literatura. E uma das formas de experimentar é com o género. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* é um diário, mas representa uma subversão do género, já que tem muito mais de lúcido do que de íntimo [...] Sendo assim, este diário não é auto-biográfico, apesar de eventualmente conter elementos biográficos. (Rector, 1999: 237)

Apesar de a autora ter explorado os limites de duas das formas literárias mais versáteis, o romance e o diário, este não pode, na verdade, ser considerado um romance-diário. Como foi sendo salientado, ao longo deste estudo, o romance-diário explora a potencialidade da ilusão do real e a gramática da verosimilhança. Neste caso particular, vigora uma clara intenção de distanciamento do real e produz-se mesmo o seu estilização. Na medida em que se problematiza a possibilidade de escrever um diário, sabotando pela paródia as suas convenções²³⁴, inviabiliza-se também a sua aproximação ao romance-diário, ainda que subsistam, no texto, evidentes pontos de

que fala sobre si mesmo, o imaginário é abordado através de várias máscaras (*personae*), escalonadas de acordo com a profundidade do palco (e, todavia, nenhuma pessoa atrás). O livro não escolhe, funciona por alternância, progride por bafaradas de imaginário simples e de acessos críticos [...]. A substância deste livro é afinal puramente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, duma terceira pessoa que não remete, todavia, para nenhuma criatura fictícia evidencia a necessidade de remodelar os géneros: que o ensaio se confesse como sendo quase um romance [...]” (Barthes, 1976: 145) Aliás, como se deduz do discurso de Barthes, os impasses da classificação prendem-se com motivos idênticos aos que foram mencionados a propósito de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* – a dispersão do sujeito, o imaginário como imperativo no “emaranhado” autobiográfico, a alternância das pessoas gramaticais e a progressão da escrita por “bafaradas”. As palavras de Barthes poderiam, sem significativas alterações, descrever o estatuto indeterminado do texto de Teolinda Gersão.

²³⁴ “Self-consciousness in the fictional journal may be exploited by the manipulation of person and tense, as a means to underline the characteristics of a journal and of fiction. It may also be developed through the exposure of code (stereotyped conventions) by parody. Several of the fictional journals considered illustrate this possibility.” (Raoul, 1980: 96)

contacto com o subgénero. Como tal, a experimentação de Teolinda Gersão apresenta inversamente os contornos de um verdadeiro *antidiário*. Deste modo, este antidiário situa-se claramente no terreno da ficção diarística, investindo na sua manipulação paródica. Importa relembrar que

For the sake of clarity, we can make a distinction between the diary novel and fiction: the former is a genre, or literary kind, the latter is fiction cast in diary form. The genre then, is the subset: all diary novels are diary fiction, but not all works of diary fiction are diary novels. The diary novel requires a loose confederation of repeatable elements that accompany the device of the diary; the diary fiction requires simply the device itself. (Abbott, 1984: 15)

Aliás, o *corpus* em estudo tem insistentemente revelado a intenção nítida e progressiva de alargar as fronteiras da ficção diarística, usando o modelo como inspiração e desafio, permitindo a sua reconfiguração produtiva, sendo o diário ficcional de escritores reconhecidos uma dessas formas:

On the contrary, the novels of the 1970's and early 1980's prove that it has lost none of its potential inventiveness.
One recent development which should be mentioned in this context is that involving the fictional diaries of real people. (Field, 1989: 53)

Deste modo, escrever um diário ficcional em nome próprio tornou-se um desafio e, ao mesmo tempo, uma fórmula desafiante que permite expandir os limites do romanesco e do autobiográfico:

[...] for the real writer, implicated behind the fictive one, diary fiction can be a writer's laboratory in which the chemical interchange between kinds of writing and kinds of being exposed. (*ibidem*: 159)

As potencialidades da escrita intimista como terreno experimental permitem, não só explorar os registos de autoficcionalidade e de metaficção, mas abrem, sobretudo, a possibilidade de recuperar o sujeito pela via da ficção:

Talvez então o sujeito reapareça, não como ilusão, mas como ficção. Há um certo prazer que é tirado de uma maneira de nos imaginarmos como indivíduos, de inventarmos uma última ficção, das mais raras: o fictício de identidade. (Barthes, 2001: 110)

Na verdade, Teolinda Gersão resistiu sempre a rótulos²³⁵ e este seu livro constitui um manifesto contra as regras confinantes de um sistema literário estagnante e

²³⁵ Aliás, a autora procura sempre no território criativamente desafiante da escrita a inovação e a mudança, resistindo à tentação de fórmulas e processos seguros mas repetitivos: “A estrutura e a escrita são determinadas pelo conteúdo, confirmei novamente anos mais tarde. E é um processo que não

monolítico, tornando-se, por isso, mais estimulante verificar o seu grito surdo de protesto num “livro cintilante: leve, agradável, diferente, a propor uma série de reflexões seríssimas, subrepticamente expostas com muito humor.” (Berrini, 1984: 5)

Esta revisitação de Teolinda Gersão de fórmulas e de convenções diarísticas, submetidas a um processo de corrosão arquitextual, é assim um dos caminhos apontados pela pós-modernidade – o do regresso crítico à tradição como estratégia de renovação e ultrapassagem de uma concepção burguesa e elitista da criação literária:

Talvez venha daí um meio de avaliar as obras da modernidade: o seu valor proviria da sua duplicidade. É necessário entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera no auge da fruição. A cultura reaparece como margem: sob qualquer forma. (Barthes, 2001: 40-41)

O arrojo experimental de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* não visa, portanto, a destruição, mas antes a decomposição fecunda de estruturas e esquemas mentais obsoletos, iniciando o processo na própria instância criadora, pelo questionamento da sua identidade e da sua vocação artística, numa tentativa de mapear o seu caminho estético:

Admitamos que a tarefa histórica do intelectual (ou do escritor) seja hoje em dia manter e acentuar a *decomposição* da consciência burguesa. [...] A decomposição opõe-se portanto aqui à destruição [...]. Para destruir é preciso, em suma, poder saltar. Mas saltar para onde? Para que linguagem? [...] Ao passo que, decomponto, aceito acompanhar essa decomposição, decomponto-me a mim mesmo a par e passo: escorrego, agarro-me e arrasto. (Barthes, 1976: 77)

Assim, como assinala Helena Carvalhão Buescu, num penetrante ensaio que dedicou a Teolinda Gersão, o fascínio da pós-modernidade radica precisamente na “costura” que os seus protagonistas souberam tecer entre tradição e inovação, cortando e rompendo, por um lado, e reconstruindo e recuperando, por outro:

As costuras entre novo e velho, tradição e ruptura, e a forma como elas são cosidas na fabricação do presente são, como sabemos, lugares

controlo: Cada livro é único, faz tábua rasa dos que o precederam, e é ele, e não eu, que escolhe o modo certo de ser contado.

Não conheço portanto o sentimento de segurança de um terreno de que me apropriei, de um horizonte de expectativa a que regresso.

Não tenho formato repetível, estou condenada a começar sempre de novo. De certo ou de seguro não possuo nada, vou atrás de cada livro até onde ele me levar, e de cada vez contarei de outra maneira. Não sei se isso é um dom ou uma maldição. Sei que é assim.” (Gersão, 2013: 33)

por excelência por onde se trabalha o conceito de modernidade, sobretudo naquela sua face, particularmente visível na primeira parte do século XX, em que o gesto de ruptura se torna fantasmaticamente novo, e surge para rasgar horizontes e objectos novos. (Buescu, 2005: 75)

Os Guarda-Chuvas Cintilantes constitui, com efeito, um texto incontornável no estudo da ficção diarística, pela originalidade subversiva que propõe, numa dialética de revisitação e paródia, concorrendo para a renovação fértil do caudal e dos afluentes do diarismo no campo literário português. Como reconhece Teolinda Gersão, aludindo aos dois volumes dos seus *cadernos*, estes textos são como “águas livres onde mergulho como numa fonte de onde se regressa renascido”. (Gersão, 2013: 42)

CONCLUSÃO

Étudier ce qui est, comprendre et même trouver la raison de ce qui s'est fait, est-ce utile? Étendre mon intelligence, avoir tout compris, quand j'y réussirais, n'est-ce pas un but personnel, une jouissance égoïste? Comment servir au monde, n'est-ce pas en trouvant une idée nouvelle, plutôt qu'en remuant toutes les idées créées?

(Amiel, 1976: 156)

Amiel reflete, no texto em epígrafe, sobre a utilidade do diário na apreensão da sua identidade e na análise das suas motivações. O diarista interroga, deste modo, a radicação egótica deste registo e pondera a melhor forma de “servir au monde”, admitindo que ela será, porventura, a de fazer germinar novas ideias e novos registos, mais do que perseverar em pensamentos já ensaiados. Consideramos oportuna esta reflexão do diligente diarista, justamente porque a investigação desenvolvida, ao longo destes quatro anos, permitiu concluir que o formato diarístico, inclinado ao hibridismo e à miscigenação, tem permitido, a partir de um molde convencional, explorar novas potencialidades expressivas.

Num primeiro momento, baseando-nos nas considerações teóricas formuladas sobretudo nos contextos das literaturas inglesa, francesa e alemã, procurou-se discernir as características que singularizam o romance-diário, concluindo-se que, para além da retextualização mimética da *dispositio* e dos temas do diário genuíno, o traço distintivo mais frequente do subgénero diz respeito à sua propensão autorreflexiva, em função da qual a escrita diarística se institui narcisicamente como motivo de si própria.

Tomando em consideração este conjunto de propriedades definidoras do subgénero, examinou-se a incidência do modelo na narrativa portuguesa contemporânea, de modo a cartografar a trajetória diassincrónica do romance-diário. Esta genealogia conjectural teve por objetivo identificar a diversidade morfológica e o

itinerário evolutivo do subgénero. Surpreendentemente, os títulos rastreados que, de alguma forma, eram passíveis de inscrição na categoria do romance-diário revelaram-se bem mais abundantes do que inicialmente antecipáramos.

Verificou-se, no âmbito dessa prospeção diacrónica, que, à semelhança do que ocorria noutros contextos literários, o romance-diário emerge, na literatura portuguesa, sob a forma episódica de curtos segmentos textuais apresentados em formato diarístico e intercalados, num primeiro momento, em contos ou novelas. Estas ficções breves assumiriam, de seguida, progressivamente e em exclusivo, a configuração do diário íntimo. Não estranhamente, a sua manifestação inaugural, da autoria de Guiomar Torrezão, encontrou acolhimento nas páginas de um periódico, tal como ocorrera com o pequeno conto-diário de Joseph Addison, considerado o exemplo pioneiro do subgénero.

Por outro lado, tornou-se também evidente uma diferença substantiva entre as ficções diarísticas subscritas por mulheres, que parecem centrar-se tendencialmente na tematização da própria condição feminina, veiculando, não raras vezes, uma denúncia da sua proscrição da arena social e consequente invisibilidade, apesar de, com frequência, se refugiarem num prudente silêncio propiciado pelo formato ou na vocalidade transposta da diarista. Em qualquer caso, este estudo permitiu, à semelhança do que já indiciavam aqueles que anteriormente tinham sido consagrados às literaturas inglesa e alemã, confirmar a pertinência da exploração ficcional do género literário do diário em articulação com as retóricas do género sexual.

No entanto, a análise do *corpus* produzido em contexto nacional revelou algumas peculiaridades que o aparato teórico e os precedentes ficcionais oriundos de outros campos literários não tinham permitido antecipar. Uma delas diz respeito ao facto de a ficção diarística emergir, regra geral, numa ou em mais obras de um autor, instituindo-se como a antecâmara do próprio romance-diário. Assim, a publicação de um romance sob forma diarística parece constituir o resultado de um processo de decantação formal ou de um fascínio persistente pelo registo, o que, por si só, justificou a importância de apurar, no contexto global da obra de cada um dos autores que integram o *corpus* principal, a centralidade reservada ao diarismo.

Uma outra particularidade reside no facto de a construção mimética do diário implicar, com frequência, um laborioso processo de composição de uma personagem, espécie de *alter ego*, que se manifesta não apenas de forma pontual num texto, mas também em jornais, prefácios ou obras anteriores, como acontece nos casos de K.

Maurício (Raul Brandão), de Pedro Manuel (Joaquim Paço d'Arcos), ou de José Maria (Ramada Curto), dinamizando um astucioso jogo de credibilização ontológica que a converte numa *persona* que se diria emancipada do seu criador.

A trajetória que a exploração ficcional do diário foi descrevendo permitiu correlacioná-lo com o modelo triádico de evolução diacrónica do género literário, formulado por Alastair Fowler, que apontava, numa última fase, para a *variatio* como estratégia de renovação. Com efeito, a uma fase de codificação do subgénero, sucedeu-se a sua secundarização – concretizada na emulação corroboradora do seu hipercódigo – e, por fim, a sua modulação, num processo retórico de reinvenção cada vez mais sofisticado ao qual não foi decerto alheia a aclimação nacional do sociocódigo pós-modernista. Entre os procedimentos de reconfiguração genológica, refiram-se, a título exemplificativo, a multiplicação de narradores-editores, a suspensão e retoma do registo diarístico, a exploração lúdica dos códigos ótico-grafémicos, a reciclagem paródica de estilemas tópicos do subgénero, entre outros.

Curiosamente, a autorreflexividade, unanimemente reconhecida como uma das características indeclináveis do subgénero, vai progressivamente revestir os contornos de ponderação metaliterária desenvolvida em torno do próprio diário. Assim, ao invés de insistir em aspetos relativos à gramática de veridicção por ele assiduamente mobilizada – como sejam as circunstâncias que motivaram a escrita do caderno ou as vicissitudes que envolveram a sua publicação –, o romance-diário de linhagem pós-moderna descredibiliza, mais radicalmente, a própria possibilidade de expressão confessional, questiona a validade do diário como forma e, por consequência, torna essa suspeição extensiva aos vários géneros autobiográficos e ao próprio sistema modelizante literário, numa tentativa de fundar modos renovados de enunciação da intimidade.

Assim, a inovação traduz-se, no romance-diário contemporâneo, na exploração sistemática da inclinação autorreflexiva que, desde a sua origem, singulariza o género, articulando-a com as interrogações fundamentais da pós-modernidade literária: a desconfiança em relação aos poderes de representação da linguagem e ao próprio projeto de escrita intimista; a negação da unidade ontológica do sujeito e a pulverização da sua identidade; a contestação paródica e contratextual das normas do subgénero.

A última secção do trabalho foi consagrada ao exercício de *close reading* de cinco romances portugueses publicados em finais do século XX que, como esperamos ter demonstrado, merecem um lugar de destaque num estudo sobre o romance-diário, mesmo que a sua filiação no subgénero não seja, em todos os casos, consensual. Julgou-

se indispensável, em virtude da argumentação antes aduzida, proceder a uma leitura da obra romanesca integral de cada um dos cinco autores selecionados, de modo a aferir a relevância atribuída ao formato diarístico ou aos registos autobiográficos nos respectivos universos ficcionais. Confirmando conjecturas iniciais, verificou-se, com efeito, em quase todos eles uma tendência para a inclusão regular de referências ao diário ou à constelação de géneros autobiográficos, ou mesmo a textos de distinta tipologia que replicam o modelo diarístico, ao ponto de essa presença se tornar verdadeiramente obsessiva em autores como Augusto Abelaira ou Fernanda Botelho.

Além disso, o *corpus* compõe-se de textos cronologicamente muito próximos, permitindo avaliar distintas modalidades de assimilação do formato diarístico, mesmo que invariavelmente impulsionadas por um análogo desejo de renovação. É também de salientar que, na sua variedade temática e compositiva, estes cinco romances oscilam entre a tonalidade do realismo crítico de preocupação socializante, que se pressente sobretudo em Abelaira e Mário Cláudio, e a reflexão sobre a condição da mulher e o (im)poder da palavra feminina num mundo em radical metamorfose, que se surpreende em Maria Ondina Braga e Teolinda Gersão.

A análise deste elenco de romances demonstrou também a extrema versatilidade técnico-processual do romance-diário e a sua notável capacidade de aclimação, mesmo quando o registo diarístico é minado pela suspeita narrativa ou até liminarmente derogado, como acontece em qualquer um destes textos, forçados, portanto, a procurar para o registo do quotidiano uma nova justificação funcional. Uma das estratégias cruciais de *variatio* do romance-diário identificadas consiste na sua contaminação intergenológica, estabelecendo com outras formas literárias uma inesperada cumplicidade. Citem-se, a este propósito a construção plurivocal, remanescente da enunciação dramática em *Lourenço é Nome de Jogral*, as afinidades com o romance policial e a ficção detetivesca em *Bolor*, a estrutura ensaística e a pulsão biográfica em *Amadeo* ou a interpolação do microconto no antidiário que constitui *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*.

Embora irremediavelmente transfigurado, o romance-diário continua a representar o horizonte de referência genológico que permite avaliar o desvio esteticamente produtivo de textos transicionais que esbatem os limites entre experiência e linguagem e interrogam as estratégias de conversão literária do vivido. Talvez por isso, o diarismo tem constituído um molde expressivo especialmente fecundo, não só na sua dimensão de registo autobiográfico – tão do agrado do *voyeur* que todo o leitor

revela ser —, mas também na sua concretização ficcional, como uma matriz generativa do romance-como-experiência, representando, portanto, uma via de renovação literária que, segundo julgamos, está longe de se encontrar esgotada. Por isso, com Marcello Duarte Mathias, entendemos o diário como “lugar do conflito e da reconciliação, da imobilidade e do desafio”. (Mathias, 2001: 211). E acreditamos que, no romance-diário, continuará, no futuro como hoje, a inscrever-se a caligrafia dos dias inventados.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia Ativa

1.1 *Corpus principal*

ABELAIRA, (2005 [1968]). *Bolor*. 6ª edição. Lisboa: Editorial Presença.

BOTELHO, Fernanda (1971). *Lourenço é Nome de Jogral*. Lisboa: Livraria Bertrand.

BRAGA, Maria Ondina (1978). *A Personagem*. Lisboa: Livraria Bertrand.

CLÁUDIO, Mário (1984). *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

GERSÃO, Teolinda (1984). *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. Lisboa: Edições O Jornal.

1.2 Outros textos dos autores estudados

1.2.1 Augusto Abelaira

(1984 [1959]). *A Cidade das Flores*. 7ª edição. Lisboa: Edições O Jornal.

(1960). *Os Desertores*. Lisboa: Bertrand.

(1971 [1963]). *As Boas Intenções*. 2ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand.

(1997 [1966]). *Enseada Amena*. 4ª edição. Lisboa: Editorial Presença.

(1972). *Quatro Paredes Nuas*. Lisboa: Livraria Bertrand.

(1979). *Sem Tecto, Entre Ruínas*. Lisboa: Livraria Bertrand.

(1981a). *O Triunfo da Morte*, 2ª edição. Lisboa: Sá da Costa Editora.

- (1981b). “Ao Pé das Letras. O Papel Branco, afinal um Tudo-Nada Pardacento”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 1, p. 16.
- (1981c). “Ao Pé das Letras. O Jogo Romanesco”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 8, p. 32.
- (1981d). “Ao Pé das Letras. Uma Literatura Envelhecida”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 13, p. 7.
- (1987 [1982]). *O Bosque Harmonioso*. 2ª edição. Lisboa: Edições O Jornal.
- (1986 [1985]). *O Único Animal que?*. 2ª edição. Lisboa: Edições O Jornal.
- (1990). *Deste Modo ou Daquele*. Lisboa: Edições O Jornal.
- (1995). “Ao Pé das Letras. Carteiristas”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XIV, nº 636, p. 45.
- (1996). *Outrora Agora*. Lisboa: Editorial Presença.
- (2004). *Nem Só mas Também*. Lisboa: Editorial Presença.

1.2.2 Fernanda Botelho

- (1991 [1969]). *Terra sem Música*. 2ª edição. Lisboa: Editora Contexto.
- (1989 [1987]). *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. 4ª edição. Lisboa: Editora Contexto.
- (1990). *Festa em Casa de Flores*. Lisboa: Editora Contexto.
- (1998). *As Contadoras de Histórias*. Lisboa: Editorial Presença.
- (2003). *Gritos da Minha Dança*. Lisboa: Editorial Presença.

1.2.3 Maria Ondina Braga

- (1969). *Estátua de Sal*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- (1970). *Amor e Morte*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- (1973). *Os Rostos de Jano*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (1980). *Mulheres Escritoras*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- (1982). *O Homem da Ilha e outros Contos*. Lisboa: Ática.

(1983). *A Casa Suspensa*. Lisboa: Relógio d'Água.

(1986). *Lua de Sangue*. Lisboa: Edições Rolim.

(1998). *Vidas Vencidas*. Lisboa: Editorial Caminho.

1.2.4 Mário Cláudio

(2007 [1986]). *Guilhermina*. 2ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1988). *Rosa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

(1 de junho de 1988). “Pétala Gasta”. *Tempo / Suplemento Cultura*, p. 15.

(1990). *A Quinta das Virtudes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1992). *Tocata para Dois Clarins*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1995). *As Batalhas do Caia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1997). *O Pórtico da Glória*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1998). *Peregrinação de Barnabé das Índias*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

(2002). *O Anel de Basalto e outras narrativas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(2003). *Oríon*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(2004). *Gêmeos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(2005 [2004]). *Triunfo do Amor Português*. 2ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(2006). *Camilo Broca*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(2008). *Boa Noite, Senhor Soares*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(2011). *Tiago Veiga – uma Biografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

1.2.5 Teolinda Gersão

(1995 [1981]). *O Silêncio*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1985 [1982]). *Paisagem com Mar e Mulher ao Fundo*. 3ª edição. Lisboa: Edições O Jornal.

(1997). *A Árvore das Palavras*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(2007). *A Mulher que Prendeu a Chuva e outras Histórias*. Lisboa: Sudoeste Editora.

(2013). *As Águas Livres – Cadernos II*. Porto: Sextante Editora.

1.3 Diários ficcionais, Romances-Diário, Novelas-Diário ou Contos-Diário

ADDISON, Joseph (1833). “Journal of a Sober Citizen”. In PREVOST, Rev. P. & BLAGDON, F.W. *The Spectator in Miniature*. Vol. II. New York: William Toleeree Printer, pp. 112-116.

ANTUNES, António Lobo (2000). *Não Entres tão Depressa nessa Noite Escura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____ (2010). *Sôbolos Rios que Vão*. 2ª Edição. Edição *ne varietur*. Lisboa: Dom Quixote.

ARRIAGA, Noël de (1961). *Diário de Joanhina*. Estoril: Edições Delta.

BRANDÃO, Raul (1896). *Historia d’um Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

_____ (1926). *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Lisboa: Edição da “Seara Nova”.

_____ (2000). *Húmus*. Porto: Campo das Letras.

CURTO, Ramada (1945). *Do “Diário de José Maria”*. 2ª edição. Lisboa: Vida Mundial Editora.

DEFOE, Daniel (1965). *The Life & Adventures of Robinson Crusoe*. London: Oxford University Press.

FERRO, António (1929). *Leviana*. Edição Definitiva. Lisboa: Empresa Literatura Fluminense.

GOETHE, Johann Wolfgang von (2009). *Werther*. Lisboa: Guimarães Editores.

- GONÇALVES, Olga (1986). *Sara*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- INEZ, Artur (1949). *Diário de uma Mulher Casada – Novelas*. Porto: [s.n.]
- LESSING, Doris (2007). *The Golden Notebook*. New York: Harper Perennial.
- LLANSOL, Maria Gabriela (1994). *Lisboaleipzig I – O Encontro Inesperado do Diverso*. Lisboa: Edições Rolim.
- MACEDO, Carlos Lemonde de (1954). *Diário de uma Menina Fútil*. Lisboa: Papelaria Fernandes.
- MACEDO, Helder (2009). *Natália*. Lisboa: Editorial Presença.
- MATHIAS, Marcello Duarte (2008). *Encontro em Capri ou o Diário Italiano de Gorki*. Alfragide: Oceanos.
- MIRANDA, J. Belleza (1960). *Diário de uma Mulher*. 2ª edição. Lisboa: Neogravura, Lda.
- _____ (1975). *Fragments da Vida de uma Mulher*. Edição Definitiva. Lisboa: Livraria Portugal.
- NUNES, Rui (1995). *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?* Lisboa: Relógio d' Água.
- PAÇO D'ARCOS, Joaquim (1955). *Diário dum Emigrante*. 5ª edição. Lisboa: Guimarães Editores.
- RICHARDSON, Samuel (1816). *Pamela or Virtue Rewarded*. [Digitalização da 1ª edição]. London: Cockan M'Gowan. (Disponível em <http://www.gutenberg.org/etext/6124>; Consultado em 6 de janeiro de 2010).
- RILKE, Rainer Maria (1967). *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução e prefácio de Paulo Quintela. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra.
- ROCHA, João da (1900). *Memórias de um Médium: Excerptos de um Diário*. Porto: Livraria Nacional e Estrangeira.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (2010). *Verso e Prosa*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.

TORREZÃO, Guiomar (1877). “Amor de Mãe”. In *Rosas Pallidas: Narrativas Originaes*. 2ª edição. Porto: Livraria Portuense, pp. 205-240.

_____ (1894). “Diário de uma Complicada”. In *Brinde aos Assignantes do Diário de Notícias*. Lisboa: Typographia Universal, pp. 43-72.

1.4 Outras obras

AMIEL, Henri-Frédéric (1976). *Journal Intime*. Tome I. Lausanne: L'Âge d'Homme.

BARNES, Julian (1988). *O Papagaio de Flaubert*. Tradução de Ana Maria Amador. Lisboa: Quetzal Editores.

BORJA, Luiz de (1992). *Os Nephelibatas*. Fac-símile da 1ª edição de 1892. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.

CARROLL, Lewis (1970). *Alice's Adventures in Wonderland/ Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*. Edição Bilingue. Paris: Aubier-Flammarion.

CENTENO, Yvette K. (2011). *Do Longe e do Perto. Quase-diário*. Lisboa: Sextante Editora.

CORREIA, Natália (2003). *Não percas a rosa – Diário e algo mais (25 de Abril de 1974 – 20 de dezembro de 1975)*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Notícias.

CURTO, Ramada (1931). *Debaixo do Cedro*. Lisboa: J. Rodrigues & Cª Editores.

_____ (1955). *A Vida Amorosa de Malaquias Raposo*. Porto: Livraria Simões Lopes.

ESPANCA, Florbela (1998). *O Diário do Último Ano*. 4ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand.

FERREIRA, Vergílio (1982). *Conta-Corrente I (1969-1976)*. 3ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand.

_____ (1994). *Conta-Corrente IV (Nova Série)*. Lisboa: Livraria Bertrand.

GONÇALVES, Olga (1987). *Mandei-lhe uma Boca*. 3ª edição. Lisboa: Editorial Caminho.

GULLAR, F. (2004). *Na vertigem do dia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio.

LARANJEIRA, Manuel (s.d.). *Diário Íntimo*. Lisboa: Editora Vega.

LLANSOL, Maria Gabriela (1987). *Finita*. Lisboa: Edições Rolim.

_____ (1996). *Inquérito às Quatro Confidências*. Lisboa: Relógio d'Água.

_____ (1998). *Um Falcão no Punho*. 2ª edição. Lisboa: Relógio d'Água.

MATHIAS, Marcello Duarte (1980). *No Devagar Depressa dos Tempos – Notas de um Diário 1962-1969*. Lisboa: Livraria Bertrand.

OSÓRIO, Ana de Castro (1908). “Diário duma Criança Sacrificada”. In *Quatro Novelas: a Vinha, a Feiticeira, Diário duma Criança Sacrificada*. Coimbra: França Amado, pp. 79-175.

PAÇO D'ARCOS, Joaquim (1946). *Confissão e Defesa do Romancista*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira.

_____ (1963). *Amores e Viagens de Pedro Manuel*. 5ª edição. Lisboa: Guimarães Editores.

PESSOA, Fernando (2010). *Poesias 1931-1935 e Não Datada*. Lisboa: Assírio & Alvim.

RÉGIO, José (2000). *Páginas do Diário Íntimo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SARAMAGO, José (1995). *Cadernos de Lanzarote – Diário II*. Lisboa: Editorial Caminho.

TORGA, Miguel (1999). *Diário Vols. IX a XVI*. 2ª edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

2. Bibliografia Crítica

2.1 Sobre o romance-diário

ABBOTT, H. Porter (1984). *Diary Fiction – Writing as Action*. New York: Cornell University Press.

BOERNER, Peter (1978). "Place du Journal dans la Littérature Moderne". In LITTO, V. del (org.). *Le Journal Intime et ses Formes Littéraires – Actes du Colloque de Septembre 1975*. Genève: Librairie Droz, pp. 217-223.

BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas, HOPFE, Karin (orgs.) (2002). *Metamorfoses do Eu: O Diário e outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*. Frankfurt: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita.

DUMAS, Catherine (janeiro de 1994). "Diário Íntimo e Ficção: Contribuição para o Estudo do Diário Íntimo a partir de um *Corpus* Português". *Colóquio/Letras*, nº131, pp. 125-133.

EAKIN, Paul John (1983). *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

FIELD, Trevor (1989). *Form and Function in the Diary Novel*. Basingstoke: Macmillan.

GASPARINI, Philippe (2004). *Est-il Je? – Roman Autobiographique et Autofiction*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (2008). *Autofiction – une Aventure du Langage*. Paris: Éditions du Seuil.

HASSAM, Andrew (1993). *Writing and Reality – A Study of Modern British Diary Fiction*. Connecticut/ London: Greenwood Press Westport.

LITTO, V. del (org.) (1978). *Le Journal Intime et ses Formes Littéraires – Actes du Colloque de Septembre 1975*. Genève - Paris: Librairie Droz.

LOMBARDI, Giancarlo (2002). *Rooms with a View – Feminist Diary Fiction, 1952-1999*. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.

MARTENS, Lorna (1985). *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

OUELLTTE-MICHALSKA, Madeleine (2007). *Autofiction et Dévoilement de Soi*. Québec: Éditions XYZ.

OURA, Yasusuke (1987). "Roman Journal et Mise en Scène «Éditoriale»". *Poétique*, nº 69, pp. 5-20.

PRINCE, Gerald (october 1975). "The Diary Novel: Notes for the Definition of a Sub-Genre". *Neophilologus*, vol. 59.4, pp. 477-81.

RAOUL, Valerie (1980). *The French Fictional Journal. Fictional Narcissism/Narcissistic Fiction*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.

RIBEIRO, Ofélia (1990). *A Different Thread: An Analysis of the Diary Form in the Representation of the Female Self*. Montréal: Concordia University. (Dissertação de Mestrado).

ROMBERG, Bertil (1962). *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockolm-Göteborg-Uppsala: Almqvist & Wiksell.

2.2 Sobre géneros autobiográficos

[Anónimo]. (2009). “Confissões”. In *Larousse. Enciclopédia Moderna*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores, pp. 1950-1951.

ALMEIDA, Teresa Sousa de (setembro/dezembro 2009). “Um Olhar sobre os Diários em Portugal: Marcello Duarte Mathias e Luísa Dacosta”. *Colóquio/Letras*, nº172, pp. 116-127.

BEAUJOUR, Michel (1980). *Miroirs d'Encre*. Paris: Éditions du Seuil.

BERMAN, Jeffrey (1996). “Psychoanalytic Diary Writing and the Transformation of Self and Society”. *Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society*, vol. 1, pp. 123-126.

CARMO, Carina Infante do, MORÃO, Paula (orgs.) (2008). *ACT 16. Escrever a Vida : Verdade e Ficção*. Porto: Campo das Letras.

CARRON, Jean-Pierre (2002). *Écriture et Identité – Pour une Poétique de l'Autobiographie*. Paris: Éditions Ousia.

COLLINET, Jean-Pierre (1978). “L'Auteur du Journal Lecteur et Juge du Journal des Autres”. In LITTO, V. del (org.). *Le Journal Intime et ses Formes Littéraires – Actes du Colloque de septembre 1975*. Genève: Librairie Droz, pp. 191-211.

DIDIER, Béatrice (1976). *Le Journal Intime*. Paris: Presses Universitaires de France.

GASTÃO, Ana Marques (setembro/dezembro 2009). “Escritas Melancólicas. Alguns Autores do Eu no Princípio do Século XX”. *Colóquio/Letras*, nº 172, pp. 63-77.

GIRARD, Alan (1963). *Le Journal Intime*. Paris: Presses Universitaires de France.

GUSDORF, Georges (1991). *Auto-bio-graphie*. Paris: Éditions Odile Jacob.

KOHAN, Silvia Adela (2000). *De la Autobiografía a la Ficción. Entre la Escritura Autobiográfica y la Novela*. Barcelona: Grafein Ediciones.

LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane (2004). *L'Autobiographie*. 2^a edição. Paris: Éditions Armand Colin.

LEJEUNE, Philippe (1971). *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.

_____ (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (1980). *Je Est un Autre. L'Autobiographie de la Littérature aux Médias*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (1986). *Moi Aussi*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (1998). *Pour L'Autobiographie*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (2000). *Cher Écran – Journal personnel, Ordinateur, Internet*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (2003). “Definir Autobiografia”. In MORÃO, Paula (ed.) (2003). *Autobiografia. Auto-representação, ACT 8*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, pp. 37-54.

_____ (2009). *On Diary*. Ed. Jeremy D. Popkin & Julie Rak. Tradução de Katherine Durnin. Manoa: University of Hawai’ I Press.

LELEU, Michèle (1952). *Les Journaux Intimes*. Paris: Presses Universitaires de France.

MATHIAS, Marcello Duarte (janeiro de 1997). “Autobiografias e Diários”. *Colóquio/Letras*, nº143/144, pp. 41-62.

_____ (2001). *A Memória dos Outros. Ensaaios e Crônicas*. Lisboa: Gótica.

_____ (2008). “Escrever a vida – Notas”. In CARMO, Carina Infante do, MORÃO, Paula (orgs.) (2008). *ACT 16. Escrever a Vida: Verdade e ficção*. Porto: Campo das Letras, pp 107-114.

MORÃO, Paula (ed.) (2003). *Autobiografia. Auto-representação*, ACT 8, Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas.

PALMA-FERREIRA, João (1981). *Subsídios Para uma Bibliografia do Memorialismo Português*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

ROCHA, Clara (1992). *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.

2.3 Sobre o *corpus* principal

2.3.1. Augusto Abelaira:

ABRANTES, José Carlos, SANTOS, Dora (2000). “À Conversa com Augusto Abelaira” [entrevista]. (Disponível em <http://area.dgicd.min-edu.pt/inovbasic/edicoes/noe/noe53/conversa.htm>; Consultado em 19 de novembro de 2011.)

ARÊAS, Vilma (1972). *A Cicatriz e o Verbo: Análise da Obra Romanesca de Augusto Abelaira*. Rio de Janeiro: Casa da Medalha.

AVELAR, Idelber (1992). “Pós-Modernidade e Constituição do Sujeito em *Bolor*”. *Letras & Letras*, nº 69, p. 7.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (1973). “O Processo do Romance em Augusto Abelaira”. In *Uma Visão Brasileira da Literatura Portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina, pp. 231-235.

BOTELHO, Fernanda (abril/Junho de 1991). “Augusto Abelaira – *Deste Modo ou Daquele*”. *Colóquio/Letras*, nº 120, p. 213.

CAMILO, João (1983). “Augusto Abelaira e Vergílio Ferreira: Plenitudes e Absolutos Adiados”. *Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português*, XIX, Lisboa/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 413-468.

COELHO, Nelly Novaes (1973). “Augusto Abelaira – a Consciência Histórica de uma Geração”. In *Escritores Portugueses*. São Paulo: Edições Quíron, pp. 79-118.

COSTA, André Pereira da (julho de 1982). “*Bolor*: a Ambiguidade Procurada”. *Colóquio/Letras*, nº 68, pp. 35-41.

CRUZ, Gastão (2003). “Marivaux, Mozart, Renoir...”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIII, nº 855, p. 10.

DUARTE, Lélia Parreira (setembro de 1984). “*O Triunfo da Morte: Novo Caminho para o Neo-Realismo*”. *Colóquio/Letras*, nº 81, pp. 34-39.

_____ (maio/junho de 1989). “Criação e Ironia em Borges e Abelaira”. *Colóquio/Letras*, nº 109, pp. 55-59.

_____ (1995). “Utopia e Ironia na *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto e em *O Bosque Harmonioso*, de Augusto Abelaira”. *Limites: Anais*, vol.1, pp. 857-860.

_____ (2008). “Escrever na Água, com Augusto Abelaira”. In PEREIRA, Paulo Alexandre (coord.). *Voltar a Ler – Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 7-26.

GUEDES, Maria Estela (maio de 1983). “Augusto Abelaira – *O Bosque Harmonioso*”. *Colóquio/Letras*, nº 73, pp. 77-78.

LEPECKI, Maria Lúcia (1979). “Augusto Abelaira: o Fio Invisível”; “Augusto Abelaira: o Espaço do Diálogo”. In *Meridianos do Texto*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 135-149, 151-162.

LIMA, Isabel Pires de (janeiro de 2000). “Traços Pós-Modernos na Ficção Portuguesa Actual”. *Revista Semear*, nº 4, pp. 9-28. (Disponível em http://www.Letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_02.html; Consultado em 22 de maio de 2011.)

LOURENÇO, António Apolinário (2008). “*Bolor*: o outro Lado do Espelho Revisitado”. In PEREIRA, Paulo Alexandre (coord.). *Voltar a Ler – Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 117-126.

LOURENÇO, Eduardo (2003). “Da Ubiquidade”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIII, nº 855, p. 11.

MACHADO, Carlos (2008). “O Léxico da Amargura – Referencialidade da Linguagem e Possibilidade do Sujeito em Augusto Abelaira”. In PEREIRA, Paulo Alexandre (coord.). *Voltar a Ler – Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 27-43.

MAIA, Rita Maria de Abreu (1994). “*Bolor*: Vidas que se Esgarçam, Texto que se Tece”. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol.14, nº 18, pp. 75-89.

NEUMANN, Martin (2002). “Estratégias de um Diário Ficcional: Augusto Abelaira, *Bolor*”. In BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas, HOPFE, Karin (orgs.). *Metamorfoses do Eu: o Diário e outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*. Frankfurt: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita, pp. 139-160.

OLIVEIRA, Marcelo Gonçalves (2000). *Em Busca do Tempo Presente: Tempo, Discurso e Sujeito em Augusto Abelaira*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (Dissertação de Mestrado).

PEREIRA, Paulo Alexandre (2006). “Como Quem Enfia as Pedras de um Colar: Diário e Fragmentação em *Bolor*, de Augusto Abelaira”. *Forma Breve. Revista de Literatura*, nº 4, pp. 125-139.

_____ (coord.) (2008). *Voltar a Ler – Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício (1991). “O Sentido da (Des)construção da Narrativa e do Sujeito em *Bolor*: a Ironia Existencial”. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 11, nº 3, pp. 25-61.

PIRES, Lucília Gonçalves (1980). “A Reiteração no Romance de Augusto Abelaira”. *Cadernos de Literatura*, nº 7. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, pp. 38-44.

POPPE, Manuel (1982). “Triste e Belo – *A Cidade e as Flores*”; “O Melhor Romance do Ano? – *Enseada Amena*”; “Solidão em Comum – *Bolor*”; “Tempo de Espera? – *Quatro Paredes Nuas*”; “A Fria Ironia & etc. *A Palavra é Ouro*”. In *Temas de Literatura Viva – 35 Escritores Contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 25-31; 33-39; 41-45; 47-50; 51-54.

REIS, Carlos (2003). “Lembrança e Louvor”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIII, nº 855, p. 8.

ROCHA, Clara (1981). “Intimismo e Intervenção Literária”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, nº 4, pp. 12-13.

_____ (1982). “Augusto Abelaira – *O Triunfo da Morte*”. *Colóquio/Letras*, nº 66, pp. 98-99.

RODRIGUES, Urbano Tavares (2003). “O Espirituoso Dissecador da Existência”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIII, nº 855, p. 8.

SARTORI, Edimara Luciana (2002). *Individualismo, Fragmentação e Vazio em Bolor, de Augusto Abelaira*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria. (Dissertação de Mestrado).

_____ (2007). *Imagens Líquidas na Obra de Augusto Abelaira: Sujeito e História na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. (Dissertação de Doutorado).

SEIXO, Maria Alzira (novembro de 1984). "O outro Lado da Ficção – Diário, Crônicas, Memórias, etc.". *Colóquio/Letras*, nº 82, pp. 76-81.

_____. (1987). "Augusto Abelaira: um Tempo de Convergência". In *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 203-229.

SILVA, Fátima Fernandes da (2002). *À Escuta do silêncio: Bolor, Molloy e A Maçã no Escuro*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (Dissertação de Mestrado).

_____. (2008). "O Silêncio em *Bolor*, de Augusto Abelaira". In PEREIRA, Paulo Alexandre (coord.). *Voltar a Ler – Augusto Abelaira*. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 117-126.

VASCONCELOS, José Carlos (1990). "Escrevo Romances Policiais sem Cadáver" [entrevista a Augusto Abelaira]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, nº 415, p. 8-11.

_____. (2003). "O Triunfo da Vida". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIII, nº 855, p. 7.

VIEIRA, Agripina Carriço (2002). "Temas e Variações na Escrita de Augusto Abelaira". *Colóquio/Letras*, nº 161/162, pp. 109-124.

ZILBERMAN, Regina (julho/dezembro de 1993). "*Bolor*: Identidade e Verosimilhança". *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 13, nº. 16, pp. 21-36.

2.3.2 Fernanda Botelho

ABREU, Graça (julho de 2002). "Da Surdina ao Clamor: Arquitectura da Crise em Fernanda Botelho". *Colóquio/Letras*, nº 161-162, pp. 69-85.

ALMEIDA, Joana Marques de (2006). *A Figura Feminina em Fernanda Botelho*. Lisboa: Edição Acontecimento.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. (maio de 1979). "Fernanda Botelho: O Labirinto em Forma de Romance". *Colóquio/Letras*, nº 49, pp. 34-40.

BARRENO, Maria Isabel (abril de 1996). "*Dramaticamente Vestida de Negro*". *Colóquio/Letras*, nº 140-141, pp. 290-292.

BRANCO, Fernanda, HENRIQUES, Fernanda (2006). "A Temática da Identidade Narrativa em Fernanda Botelho: Apropriação de um Tema Ricoeuriano". In Fernanda Henriques (org.), *A Filosofia de Paul Ricoeur: Temas e Percursos*. Coimbra: Ariadne Editora, pp. 395-407.

CÉSAR, Amândio (11 de fevereiro de 1972). "Lourenço é Nome de Jogral". *Época*, p. 10.

COELHO, Eduardo Prado (9 de janeiro de 1972). "O Sexto". *Diário de Lisboa*, p. 8.

_____. (1994). "Fernanda Botelho: A Dor Apagada do Mundo". In *O Cálculo das Sombras*. Porto: Edições ASA, pp. 277-281.

CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino (s.d.). "Perdidas Marias num Mundo de Joões – Uma Leitura da Obra de Fernanda Botelho". *Letras e Letras*. (Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/ensaio22.htm>; Consultado em 21 maio de 2011.)

_____. (1990). *Feminismo Inconsciente: um Estudo da Obra de Fernanda Botelho*. Indiana: Indiana University. (Dissertação de Mestrado).

DUMAS, Catherine (junho de 1999). "As Contadoras de Histórias". *Colóquio/Letras*, nº 153-154, pp. 316-317.

FERREIRA, António Manuel (2006). "A Dança Magnífica de Fernanda Botelho". *Forma Breve*, nº 4, pp. 141-156.

FERREIRA, Feliciano (6 de outubro de 1972). "Fernanda é Nome de Escritora". *Observador*, pp. 52-53.

LOPES, Leonel da Conceição (2002). *Esta Noite Sonhei com Brueghel de Fernanda Botelho: uma Leitura*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Dissertação de Mestrado).

_____. (2011). *De Xerazade, a Contadora de Histórias, a As Contadoras de Histórias - os Géneros Literários na Obra de Fernanda Botelho: Subversão, Recriação, Recreação*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Dissertação de Doutoramento).

MOURÃO-FERREIRA, David (7 de dezembro de 1987). "Esta Noite Sonhei com Brueghel: o Maravilhoso Regresso de Fernanda Botelho". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 283, p. 24.

PALMA-FERREIRA, João (1974). "Sobre Dois Romances de Fernanda Botelho: 1. *Terra Sem Música*. 2. *Lourenço é Nome de Jogral*". In *Pretérito Imperfeito*. Lisboa: Estúdios Cor, pp. 167-171.

POPPE, Manuel (1982). "Humanidade, Sinceridade, Autenticidade: Ângulo Raso"; "Literatura e Absurdo: *Xerazade e os Outros*"; "Testemunho Pungente: *Terra Sem Música*"; "Viver, Sim, mas, Como?: *Lourenço é Nome de Jogral*". In *Temas de Literatura Viva: 35 Escritores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 111-114; 115-119; 121-125; 127-132.

RECTOR, Monica (1999). "Fernanda Botelho e o *Calendário Privado*". In *Mulher: Sujeito e Objecto da Literatura Portuguesa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 214-218.

SADLIER, Darlene J. (1989). "Modernism and Feminism in Fernanda Botelho's *Xerazade e os Outros*". In *The Question of How: Women Writers and New Portuguese Literature*. Westport: Greenwood Press, pp. 27-48.

SANTOS, Mário (14 de janeiro de 1995). "Fernanda Botelho, Romancista: «O Romance e os Livros Estão Condenados»" [entrevista a Fernanda Botelho]. *Público/Leituras*, p. 8.

SEIXO (Barahona), Maria Alzira (setembro de 1972). "*Lourenço é Nome de Jogral*". *Colóquio/Letras*, nº 9, pp. 82-83.

SIMÕES, João Gaspar (16 de março de 1972). "*Lourenço é Nome de Jogral*, Romance, por Fernanda Botelho". *Diário de Notícias*, pp. 17, 19.

_____. (2001). "Fernanda Botelho: *O Ângulo Raso*"; "Fernanda Botelho: *Calendário Privado*"; "Fernanda Botelho: *A Gata e a Fábula*". In *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 329-333; 333-337; 337-341.

SOUZA, Maria de Lourdes (1975). *A Procura da Identidade em Lourenço é Nome de Jogral, de Fernanda Botelho*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. (Dissertação de Mestrado).

TRIGUEIROS, Luís Forjaz (1969). "Existencialismo e Realismo na Obra de Fernanda Botelho". In *Novas Perspectivas: Temas da Literatura (1962-1968)*. Lisboa: União Gráfica, pp. 149-161.

2.3.4 Maria Ondina Braga

Anónimo (18 de agosto de 1978). "*A Personagem*". *Diário de Lisboa*, p. 13.

BARBOSA, Judite (julho de 1989). "A Paixão de Mudar" [entrevista]. *Letras & Letras*, nº 19, pp. 12-13.

BERRINI, Beatriz (21 de março de 1982). "O Espaço Feminino de Maria Ondina". *Folhetim da Folha de S. Paulo*, p. 9.

BESSE, Maria Graciete (janeiro-março de 1994). "Maria Ondina Braga – *Nocturno em Macau*". *Colóquio/Letras*, nº131, pp. 230-231.

- BEZERRA, Luciana da Silva (2011). *A Escrita Itinerante de Maria Ondina Braga: Autobiografias, Ficção e Memória*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro. (Tese de Doutorado).
- CARVALHO, Gil de (julho de 1993). “Notícias da China e de Macau”. *Colóquio/Letras*, nº 129/130, pp. 213-216.
- CHAVES, José António (2008). *As Vozes das Mulheres: uma Escrita acerca das Mulheres e das Viagens Interiores de Maria Ondina Braga*. Amarante: Editora Labirinto.
- COELHO, Jacinto do Prado (junho de 1971). “Maria Ondina Braga – Amor e Morte.” *Colóquio/Letras*, nº 2, pp. 86-87.
- COIMBRA, Artur Ferreira (14 de maio de 1983). “Ondina Braga: Autobiografia de Solidão e Liberdade”. *Correio do Minho*, p. 2.
- CORREIA, Hélia (5 de julho de 1989). “A Posse do Oriente”. *Letras & Letras*, nº 19, p. 9.
- DUARTE, Luiz Fagundes (1985a). “Olhar. Maria Ondina Braga: A Sublimação da Angústia”. *Jornal de Artes, Letras e Ideias*, nº 132, p. 3.
- _____ (julho de 1985b). “Maria Ondina Braga – Angústia em Pequim”. *Colóquio/Letras*, nº 86, pp. 92-93.
- DUMAS, Catherine (janeiro de 2000). “Maria Ondina Braga – Vidas Vencidas”. *Colóquio/Letras*, nº 155/156, pp. 420-421.
- F., M.A. (1982). “Maria Ondina Braga, Mulher de Letras”. *Jornal de Artes, Letras e Ideias*, nº 24, p. 17.
- FARIA, Duarte (março de 1979). “Maria Ondina Braga. A Personagem”. *Colóquio/Letras*, nº 48, pp. 78-79.
- HORTA, Maria Teresa (setembro de 1978). “A Personagem”. *Mulheres*, nº 5, p. 41.
- _____ (março de 1981). “A Mulher e a Literatura”. *Colóquio/Letras*, nº 60, pp. 44-45.
- LIMA, Isabel Pires de (julho de 1989). “Para uma Poética da Suspensão”. *Letras & Letras*, nº. 19, pp. 10-11.
- LISBOA, Eugénio (1996). “A China Fica ao Lado de Maria Ondina Braga”. In *Crónica dos Anos da Peste*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 315-317.
- LOURO, Regina (janeiro / fevereiro de 1988). “A Arte da Sugestão em Maria Ondina Braga”. *Colóquio/Letras*, nº 101, pp. 164-165.

MENDONÇA, Fernando (setembro de 1973). “Maria Ondina Braga – *Os Rostos de Jano*”. *Colóquio/Letras*, nº 15, pp. 82-83.

MORÃO, Paula (1995). “Braga (Maria Ondina)”. In *Biblos – Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. I. Lisboa / S. Paulo: Editorial Verbo, pp. 745-746.

MOURA, Carla (2006). *Maria Ondina Braga e o Pós-Modernismo: o Caso Exemplar de “A Filha do Diabo”*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. (Dissertação de Mestrado).

NOGUEIRA, Albano (julho de 1981). “Maria Ondina Braga – *Estação Morta*”. *Colóquio/Letras*, nº 62, pp. 85-86.

NUNES, Natália (novembro de 1975). “Maria Ondina Braga – *A Revolta das Palavras*”. *Colóquio/Letras*, nº 28, pp. 78-79.

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro (julho de 1983). “Maria Ondina Braga – *A Casa Suspensa*”. *Colóquio/Letras*, nº 74, pp. 80-81.

OLIVEIRA, Maria Manuela de (1995). *A Arte da “Fuga” em Maria Ondina Braga ou o Feminino em “Contraponto”*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Dissertação de Mestrado).

POPPE, Manuel (21 de janeiro de 1971). “Um Livro Raro. *Amor e Morte* por Maria Ondina”. *Diário Popular*, pp. 8, 14.

RECTOR, Monica (1999). “Maria Ondina Braga e a *Lua de Sangue*”. In *Mulher: Sujeito e Objecto da Literatura Portuguesa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 225-229.

RODRIGUES, Urbano Tavares (julho de 1989). “Perfil”. *Letras & Letras*, nº 19, p. 9.

SIMÕES, J. Santos (30 de julho de 1974). “O Sentido Social na Obra de Maria Ondina Braga”. *A Capital*, p. 7.

SIMÕES, João Gaspar (26 de junho de 1978). “Uma Literatura Artificial”. *Diário de Notícias*, p. 13.

2.3.5 Mário Cláudio

ALVES, Maria Teresa Abelha (2002). “Moderno e Pós-Moderno em Diálogo na Literatura”. *Léguas & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, nº1, pp. 162-173.

_____ (2003). “Textos e Telas em Diálogo Intersemiótico”. *Scripta*. Vol VII, nº13, pp. 99-114.

BARROSO, Eduardo Paz (14 de abril de 1985). “«Amadeo» – Grande Prémio da APE – Mário Cláudio «A Eternidade Investe em Força na Arte»” [entrevista]. *Jornal de Notícias*, p. 27.

BRUCK, Salomão Mozahir (2008). *A Denúncia da Ilusão Biográfica e a Crença na Reposição do Real: o Literário e o Biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. (Tese de Doutorado).

CALVÃO, Dalva (s.d.). “Modos de Ser / Modos de Criar: Percursos da Reflexão sobre a Arte na *Trilogia da Mão*, de Mário Cláudio”. (Disponível em [www.letras.ufmg.br/cesp/textos/\(2000\)02-Modos.pdf](http://www.letras.ufmg.br/cesp/textos/(2000)02-Modos.pdf); Consultado em 21 de agosto de 2012.)

_____ (s.d.). “Tradução, Recriação: da Pintura de Amadeo à Palavra de Mário Cláudio”. (Disponível em www.geocities.ws/ail_br/traducaoecriacaodapintura.htm; Consultado em 21 de agosto de 2012.)

_____ (2008). *Narrativa Biográfica e Outras Artes – Reflexões sobre Escrita Literária e Criação Estética na Trilogia da Mão, de Mário Cláudio*. Niterói/Rio de Janeiro: Editora da UFF.

_____ (2010). “Considerações sobre uma Escrita Habitada: Mário Cláudio e o Acolhimento de Outras Artes”. *ABRIL. Revista do Núcleo de Estudos da Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense*, Vol. 3, nº 5, p. 29-44.

CARMO, Carina Infante do (abril de 1996). “Mário Cláudio – *Itinerários*”. *Colóquio/Letras*, nº 140/141, pp. 292-294.

CERDEIRA, Teresa Cristina (2000). “Mário Cláudio: Guilhermina Recriada entre Palavra e Música”; “Um pintor e dois Olhares: Amadeo entre Almada e Mário Cláudio”. In *O Averso do Bordado – Ensaios de Literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 115-124; 124-136.

_____ (2004). “Dos Vícios e Virtudes da História na Ficção”. In *Literatura e História – Actas do Congresso Internacional*. Vol. I. Porto: Faculdade de Letras do Porto, pp. 153-158.

COELHO, Eduardo do Prado (1988a). “Amadeo”. In *A Noite do Mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa-Moeda, pp. 77-82.

_____ (novembro de 1988b). “Mário Cláudio – *Rosa*”. *Colóquio/Letras*, nº 106, pp. 101-102.

FIGUEIREDO, Mônica (2007). “A Ficção de um Fragmento e o Fragmento de uma Ficção – *As Batalhas do Caia* de Mário Cláudio e de Eça de Queirós”. *Scripta*, vol. II, nº 20, 1º semestre, pp. 259-271.

FRANÇA, José-Augusto (setembro de 1984). “*Amadeo*, de Mário Cláudio”. *Colóquio/Letras*, nº 81, pp. 84-85.

_____. (1985). *Amadeo de Souza Cardoso, o Português à Força & Almada Negreiros, o Português sem Mestre*. Lisboa: Livraria Bertrand.

JORGE, Carlos F. (julho de 2002). “Os Quadros da Crónica ou a História segundo o Romancista”. *Colóquio/Letras*, nº 161/162, pp. 203-213.

LAGARTINHO, Rui (2011). “Sou Incapaz de Desinventar Completamente uma Vida” [entrevista a Mário Cláudio]. (Disponível em <http://jornal.publico.pt/noticia/01-07-2011/sou-incapaz-de-desinventar-completamente-uma-vida-22366994.htm>; Consultado em 15 de agosto de 2012.)

LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier (2011). *Língua e Estilo – Um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*. Vila Real: Centro de Estudos em Letras da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

MACHADO, Lino (março de 1988). “*Amadeo* – da Biografia à Ficção”. *Colóquio/Letras*, nº 102, pp. 69-75.

MARINHO, Maria de Fátima (2008). “A Construção da História”. *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, vol. 10, pp. 135-148.

MARTINS, José Cândido de Oliveira (7 de dezembro de 2011). “Necessidade de Reinventar a Vida: Entrevista com Mário Cláudio, Autor de *Tiago Veiga, uma Biografia*, entrevista por José Cândido de Oliveira Martins”. *Diário do Minho. Suplemento Cultura*, nº 623, pp. 2-6.

MATOS, Joaquim de (2004). *Mário Cláudio – Ficção e Ideário*. Porto: Edições Caixotim.

MORÃO, Paula (1999). “Contemporary Portuguese Fiction – Cases and Problems”. In BUESCU, Helena C., TAMEN, Pedro (orgs.). *A Revisionary History of Portuguese Literature*. N.Y/London: Garland Publishing, pp. 176-189.

RIBEIRO, Anabela Mota (2004). “Mário Cláudio: O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia” [entrevista]. (Disponível em http://www.seleccoes.pt/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%ABo_desafio_seria_inventar_uma_autobiografia; Consultado em 31 de agosto de 2012.)

RIBEIRO, Fernando José Ferreira (1995). *Trilogia da Mão, de Mário Cláudio: A Paisagem de uma Escrita*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. (Dissertação de Mestrado).

_____ (1996). “Sobre Biografias e Biógrafos na Ficção de Mário Cláudio”. In ABREU, Luís Machado de (coord.). *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas – Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses*. Aveiro: Edição Fundação João Jacinto Magalhães, pp. 69-78.

RODRIGUES, Ernesto (janeiro de 1998). “Terceiro Tríptico Romanesco”. *Colóquio/Letras*, nº147/148, pp. 293-298.

_____ (janeiro de 2010). “Escrita e Ficção em Mário Cláudio”. *Colóquio/Letras*, nº 173, pp. 100-107.

SEIXO, Maria Alzira (1986). “Alteridade e Auto-referencialidade no Romance Português de Hoje – a propósito das Obras de José Saramago, Mário Cláudio e Maria Gabriela Llansol”. In *A Palavra do Romance – Ensaaios de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 21-27.

_____ (2004). “Literatura e História: Poética da Descoincidência em *Peregrinação de Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio”. *Literatura e História – Actas do Congresso Internacional*. Vol. II. Porto: Faculdade de Letras do Porto, pp. 231-241.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco (2011). “Identidade e suas Ficções (a propósito de *Tiago Veiga – uma Biografia*, de Mário Cláudio)”. *Impossibilia*, nº 2, pp. 96-106.

VENTURA, Gabriela Machado (2010). *Quebra-Cabeças são Jogos para Dois: por uma Leitura Lúdica de Amadeo, de Mário Cláudio*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (Dissertação de Mestrado).

2.3.6 Teolinda Gersão

BERRINI, Beatriz (1984). “Carta para Teolinda, a propósito de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 103, p. 5.

BOZKURT, Suzan (2011). *The Dichotomy of Love and Death in the Fictional Work of Teolinda Gersão*. Birmingham: Universidade de Birmingham. (Tese de Mestrado).

BRITO, Casimiro de (1985). “Teolinda Gersão – *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*”. *Colóquio/Letras*, nº 89, pp. 93-95.

BUESCU, Helena Carvalhão (2005). “A que Distância Fica a Modernidade? (Dois Romances em Português: Raduan Nassar e Teolinda Gersão)”; “Metáforas da Identidade (Teolinda Gersão e Bernardo Carvalho)”. In *Cristalizações. Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d’Água, pp. 72-87; 193-208.

CARITA, Alexandra (29 de março de 1997). “«Dar Voz a Quem Não a Tem» – Entrevista a Teolinda Gersão”. *A Capital*, p. 29.

CARVALHO, Jorge Vaz de (2003). *Um Encontro através das Palavras: Leitura da Obra Ficcional de Teolinda Gersão*. Viana do Castelo: Edição do Centro Cultural do Alto Minho.

COSTA, Daniela Aparecida da (2008). “A Subjetividade Como Construtora da Percepção Crítica das Personagens em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, de Teolinda Gersão”. *Anais do XI Congresso do ABRAPLIP. Tessituras, Interações, Convergências*. (Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/DANIELA_COSTA.pdf; Consultado em 03 de novembro de 2012.)

COSTA, Daniela Aparecida da, DIAS, Maria Heloísa Martins (2010). “Paisagem de Teolinda Gersão, uma Construção Narrativa em Diálogo com Outras Linguagens”. *Miscelânea*, vol. 7, pp. 181-198.

COSTA, Lucilene Soares da (2012). “Em Busca da Forma Perdida. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão”. *Revista Desassossego*, nº 7. Universidade de S. Paulo, pp. 14-24.

DIAS, Maria Heloísa Martins (2001). “A Presença de Elementos Míticos na Narrativa de Teolinda Gersão”. *Notandum IV*. Múrcia, [s.p]. (Disponível em <http://www.hottopos.com/notand7/heloisa.htm>; Consultado em 03 de novembro de 2012.)

DIOGO, Ana Teresa (julho / dezembro de 1991). “Teolinda Gersão – *O Cavalo de Sol*”. *Colóquio/Letras*, nº 121-122, pp. 258-259.

_____ (janeiro / junho de 1998). “Teolinda Gersão – *A Casa da Cabeça de Cavalo*”. *Colóquio/Letras*, nº 147-148, pp. 351-352.

DUARTE, Olga Maria Ferreira (2006). *Teolinda Gersão: A Escrita do Silêncio*. Braga: Universidade do Minho. (Tese de Mestrado).

FARIA, Alexandra Sofia Cunha Correia de (2007). *O Mundo Onírico em Teolinda Gersão*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. (Tese de Mestrado).

FRANCO, Roberta Guimarães (novembro de 2009). “Dias em Desalinho: a Ficcionalização do Diário em *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão”. *ABRIL, Revista do Núcleo Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da Universidade Federal Fluminense*, vol. 2, nº 3, pp. 132-142.

GOMES, Álvaro Cardoso (1993). “Teolinda Gersão”. In *A Voz Itinerante. Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, pp. 78-80.

JACOTO, Lilian (2010). “O Casaco de Pele de Teolinda”. In BRIDI, Marlise, POMA, Paola, SIMAS, Monica (orgs.). *Dor e Desejo*. São Paulo: Paulistana Editora, pp. 93-105.

JASTREBSKA, Agnieszka (2003). “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes*. um Curioso Jogo entre a Escrita e a Vida”. *Mealibra*, nº 12, pp. 35-43. (Disponível em <https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmajR1dmp0N1g2S1U/edit?pli=1>; Consultado em 03 de novembro de 2012.)

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1987). “O Tempo de *O Silêncio e de Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*”. In *O Tempo das Mulheres*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 389-460.

MARINHO, Maria de Fátima (2011). “O Anti-Diário (a propósito de *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão)” [comunicação apresentada no Congresso Feminino Singular/Feminino Singular/Femenino Singular – *Women Growing up Through Life-Writing in the Luso-Hispanic World*, Universidade de Londres]. (Disponível em <https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmeU9UZVVDbE1uYUU/edit?pli=1>; Consultado em 23 de outubro de 2012.)

MARINHO, Maria de Fátima, RITA, Annabela (2006). “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (Diário Ficcional) (1984)”; “Teolinda Gersão, uma Escrita Cintilante”. In *Retratos Provisórios*. Lisboa: Roma Editora, pp. 61-77; 119-179.

MATIAS, Maria de Jesus Galvão (maio de 2000). “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes* de Teolinda Gersão”. *Revista Boca do Inferno*, nº 5, pp. 208-228.

MEDINA, Cremilda de Araújo (1983). “Teolinda Gersão”. In *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Nórdica, pp. 452-456.

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro (janeiro de 1982). “Teolinda Gersão – *O Silêncio*”, *Colóquio/Letras*, nº 65, pp. 81-83.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de (2011). “Estranhamento e Heterotopia em Contos de Teolinda Gersão”. *Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*, pp. 814-828. (Disponível em http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/Maria%20Lucia%20Wiltshire.pdf; Consultado em 30 de outubro de 2012).

PEDROSA, Inês (1984). “Interessa-me Captar o Inconsciente em Relâmpagos. Entrevista com Teolinda Gersão”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Ano IV, nº103, p. 4.

PUGA, Rogério Miguel (2004). “*Os Guarda-Chuvas Cintilantes*: o Diário Ficcional de Teolinda Gersão e o Romance-Diário”. In FERNANDES, Maria da Penha Campos (org.). *História(s) da Literatura, Actas do Iº Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Coimbra-Braga: Almedina-Universidade do Minho, pp. 500-512.

RECTOR, Mónica (1999). “O Silêncio Eloquentemente de Teolinda Gersão”. In *Mulher Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 236-241.

ROCHA, Clara (2012). “Para uma Leitura de «Um Casaco de Raposa Vermelha» de Teolinda Gersão”. *Diacrítica. (Dossier Autorrepresentação, Autobiografia, Autorretrato)*. Braga: Húmus / Universidade do Minho, pp. 185-192.

SEIXO, Maria Alzira (1986). “Os Guarda-Chuvas Cintilantes de Teolinda Gersão”. In *A Palavra do Romance: Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 237-241.

SILVA, Grazielle Katyane dos Santos (2009). “A Cintilância do Espaço”. *ABRIL, Revista do Núcleo de Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, vol. 2, nº 2, pp. 74-85.

SOARES, Ana Daniela (5 de junho de 2013). “À Volta dos Livros. Conversa com Teolinda Gersão sobre o Livro *As Águas Livres*”. Antena 1 (Disponível em <http://www.rtp.pt/play/p312/e119513/a-volta-dos-livros>; Consultado em 16 de junho de 2013.)

TEIXEIRA, Ramiro (18 de Dezembro de 1984). “Os Guarda-Chuvas Cintilantes: a Passagem para o Outro Lado”. *Jornal de Notícias*, p. 9.

VAZ, ANUSKA (2010). “A Arte no Horizonte do (Im)Provável: Vergílio Ferreira e Teolinda Gersão”. (Disponível em <https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmamJGUWxPQXBDSHM/edit?pli=1>; Consultado em 03 de novembro de 2012.)

ZAMBONIM, Maria Thereza Martinho (2000). “A Tensão da Alteridade e o Diário Heterodoxo” [texto apresentado no VII Congresso Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada, Salvador da Bahia]. (Disponível em <https://docs.google.com/file/d/0B6Yjdi1fotMmRG9Gc3hNeDI5Z2c/edit?pli=1>; Consultado em 03 de novembro de 2012.)

2.4 Bibliografia Geral

(2001). *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Sociedade Bíblica.

ABREU, Maria Fernanda de (1997). “Manuscrito Encontrado”. In BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 301-303.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1999). *Teoria da Literatura*. 8ª edição. Coimbra: Livraria Almedina.

ALMEIDA, Fialho de (1924). *Figuras de Destaque*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

ALPHEN, Ernest van (1993). *Francis Bacon and the Loss of the Self*. Cambridge-MA: Harvard University Press.

ARNAUT, Ana Paula (2002). *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo – Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Livraria Almedina.

_____ (2009). *António Lobo Antunes*. Lisboa: Edições 70.

_____ (2010). “*Sôbolos Rios Que Vão* de António Lobo Antunes: quando as semelhanças não podem ser coincidências”. (Disponível em <http://alawebpage.blogspot.com/search/label/2010%20S%C3%B4bolos%20Rios%20Que%20V%C3%A3o>; Consultado em 02 de janeiro 2011.)

BAKHTINE, Mikhaïl (1987). *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard.

BARRETO, António Garcia (2002). *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*. Porto: Campo das Letras.

BARROS, Thereza Leitão (1924). *Escritoras de Portugal: Génio Feminino revelado na Literatura Portuguesa*. Lisboa: [s.n.].

BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70.

_____ (1999). *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Porto: Edições 70.

_____ (2001). *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Porto: Edições 70.

BATISTA, Patrícia Pereira (2010). “Semelhanças e Diferenças entre Blogs Confessionais e Diários Íntimos”. *Contemporânea*, Ed. 15, Vol.8, nº 2, pp. 53-69.

BESSE, Maria Graciete (1994). “Os mundos possíveis de Olga Gonçalves – a tensão referencial em *Mandei-lhe uma Boca*”. *Intercâmbio*, nº 5, pp. 91-101.

_____ (1999). “Olga Gonçalves e a intimidade da emigração”. *Latitudes*, nº 5, pp. 9-13.

_____ (2000). *Os limites da alteridade na ficção de Olga Gonçalves*. Porto: Campo das Letras.

BLANCHOT, Maurice (2008). *Le livre à venir*. Paris: Éditions Gallimard.

BLOCKEEL, Francesca (2001). *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*. Lisboa: Editorial Caminho.

BRANDÃO, Raul (março de 1929). “Um homem modesto”. *Portucale*, p. 92.

BUESCU, Helena Carvalhão (1997). “Narrativa de Terror”. In BUESCU, Helena Carvalhão (coord.) *Dicionário do Romantismo Literário em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 350-353.

BUTOR, Michel (1969). “Le Roman comme Recherche”; “Recherche sur la Technique du Roman”. In *Essais sur le Roman*. Paris: Gallimard, pp. 7-14; 109-125.

CASTILHO, Guilherme de (2006). *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CASTILLO DEL PINO, Carlos (1995). “Sujeto y yo”. *República de las Letras*, nº 46, pp. 30-36.

CEIA, Carlos (2007). *A Construção do Romance – Ensaio de Literatura Comparada no Campo dos Estudos Anglo-Portugueses*. Coimbra: Almedina Editora.

CERDEIRA, Teresa Cristina (setembro de 2009). “Natália, de Helder Macedo”. *Colóquio/Letras*, nº172, pp. 244-247.

CÉU E SILVA, João (2010). “De repente, percebi que sou mortal” [entrevista a António Lobo Antunes]. *Diário de Notícias*. (Disponível em http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1697043&seccao=Livros&page=-1; Consultado em 23 de dezembro 2011.)

CHORÃO, João Bigotte (1995). “Biografia”. In *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. I. Lisboa/S. Paulo: Verbo Editores, pp. 681-683.

COELHO, Eduardo Prado (1997). “Ter sempre a morte adiada um segundo”. In *O Cálculo das Sombras*. Rio Tinto: Edições Asa, pp. 287-291.

COELHO, Jacinto do Prado (1992). “Modernismo”. In COELHO, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*. 4ª edição. Volume 2. Porto: Livraria Figueirinhas, pp. 654-660.

CORDEIRO, Cristina Robalo (janeiro de 1997). “Os limites do romanesco”. *Colóquio/Letras*, nº 143/144, pp. 111-133.

_____ (julho de 2000). “Não entres tão depressa nessa noite escura. Poema, de António Lobo Antunes”. *Colóquio/Letras*, nº 157-158, pp. 413-414.

COUÉGNAS, Daniel (1992). *Introduction à la Paralittérature*. Paris: Éditions du Seuil.

CRUZ, Duarte Ivo (1983). *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães & C^a Editora.

DAL FARRA, Maria Lúcia (2010). “No desfiladeiro das incertezas: *Natália*, de Helder Macedo”. *Outra Travessia*, nº 10, pp. 91-96. (Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2010n10p91>; Consultado em 24 de abril 2011.)

DERRIDA, Jacques (1980). “The law of genre”. *Critical Inquiry*, vol. 7, nº1, pp. 55-81.

DOLÉZEL, Lubomír (1990). *A Poética Ocidental – Tradição e Inovação*. Tradução de Vivina de campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DÓRIA, A. Álvaro (1962). *Joaquim Paço d’Arcos*. Lisboa: Editora Arcádia.

DUMAS, Catherine (setembro/dezembro 2009). “Qual o exercício da sinceridade para o eu no «Diário» de Miguel Torga?”. *Colóquio/Letras*, nº 172, pp. 92-104.

EIRAS, Pedro (2005). *Esquecer Fausto – A Fragmentação do Sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*. Porto: Campo das Letras.

EMINESCU, Roxana (1983). *Novas Coordenadas no Romance Português*. Col. Biblioteca Breve. Lisboa: Insitiuto de Cultura e Língua Portuguesa.

FOWLER, Alastair (1971). “The Life and Death of Literary Forms”. *New Literary History*, vol. II, nº 2, pp. 199-216.

FURTADO, Filipe (1980). *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.

GALHOZ, Maria Aliete (setembro de 1990). “Thanatos, Eros e Ícaro – as Leis Profundas (já) das primeiras narrativas ficcionais de Mário de Sá-Carneiro”. *Colóquio/Letras*, nº 117-118, pp. 47-53.

GASTÃO, Ana Marques (2 de março 2009). “Da Reconstrução do passado à Reflexão sobre a Escrita e Criação”. *Diário de Notícias*. (Disponível em http://www.dn.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=1173514; Consultado em 28 de novembro de 2010.)

GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et Diction*. Paris: Éditions du Seuil.

GLOWINSKI, Michal (1987). “Sur le Roman à la Première Personne”. *Poétique*, nº72, pp. 497-506.

GODINHO, Hélder (setembro/dezembro 2009). “Os diários de Vergílio Ferreira e a questão do fragmento”. *Colóquio/Letras*, nº 172, pp. 105-115.

GRIMAL, Pierre (s.d.). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 2ª edição. Linda-a-Velha: Difel.

GUPTA, Suman (1993). “On Literary Biography and Biografriends”. *New Literary History*, vol.24, nº 3, p. 683-695.

HOPFE, Karin (2002). “A escrita no diário / o diário na escrita: *Diário* de Maria Gabriela Llansol”. In BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas, HOPFE (orgs.). *Metamorfoses do Eu: O Diário e Outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*. Frankfurt: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita, pp. 175-185.

HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of PostModernism – History, Theory, Fiction*. Nova York/Londres: Routledge.

JESUS, Maria Saraiva de (2005). “Torresão (Guiomar)”. In *Biblos – Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. V. Lisboa / S. Paulo: Editorial Verbo, pp. 484-486.

KRISTEVA, Julia (1984) *O Texto do Romance*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte.

KUNDERA, Milan (1987). *A Arte do Romance*. Tradução de Luísa Feijó e Maria João Delgado. Lisboa: Dom Quixote.

LANCASTRE, Maria José de (1992). *O Eu e o Outro – Para uma Análise Psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal Editores.

LANCIANI, Giulia, TAVANI, Giuseppe (1993). "Lourenço, Jogral". In *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. 2ª edição. Porto: Editorial Caminho, pp. 425-427.

LE MOS, Álvaro (março de 1929). "João da Rocha, Educador". *Portucale*, vol. II, pp. 79-81.

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *A Era do Vazio – Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água.

LISBOA, Eugénio (coord.) (1990). *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Vol. III. Mem Martins: Publicações Europa-América.

LOPES, Ana Maria Costa (2005). *Imagens da Mulher na Imprensa Feminina de Oitocentos – Percursos de Modernidade*. Lisboa: Quimera.

LOPES, Óscar; SARAIVA, A.J. (1996). *História da Literatura Portuguesa*. 17ª Edição. Porto: Porto Editora.

LÓPEZ, Rebeca Martín (2006). *Las Manifestaciones del Doble en la Narrativa Breve Española Contemporánea*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. (Dissertação de Doutoramento).

LYOTARD, Jean François (1989). *A Condição Pós-Moderna – Trajectos*. Tradução de José Bragança de Miranda. 2ª edição. Lisboa: Editora Gradiva.

MACEDO, Helder (2007). "As Telas da Memória"; "Rótulos". In *Trinta Leituras*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 208-209; 269-270.

MACHADO, Álvaro Manuel (1984). *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, 2ª edição revista e aumentada. Col. Biblioteca Breve. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de (1987). *O Tempo das Mulheres – a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea: ficção portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (julho de 1992). "Os véus de Artémis: alguns traços da ficção narrativa de autoria feminina". *Colóquio/Letras*, nº 125/126, pp. 151-168.

MALPIQUE, Cruz (1963). *Joaquim Paço d'Arcos – O Homem e a sua Obra*. Lisboa: Edição da Revista Ocidente.

MARTINS, Fernando Cabral (1994). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.

MARTINS, Jorge M. (1999). *Marketing do Livro – Materiais para uma Sociologia do Editor Português – De Camilo à Internet – o Prazer de Editar*. Oeiras: Celta Editora.

MERGULHÃO, Teresa (2008). *Vozes e Silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para Jovens em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (Dissertação de Doutoramento).

MORÃO, Paula (janeiro de 1988). “Sara, de Olga Gonçalves”. *Colóquio/Letras*, nº 101, pp. 122-123.

_____ (setembro de 1990). “Tempo e Memória na Ficção de Mário de Sá-Carneiro”. *Colóquio/Letras*, nº 117-118, pp. 67-73.

_____ (2011). *O secreto e o real – Ensaaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação.

MOURÃO, Luís (2000). “Húmus: a interrupção, os papéis, a cópia”. In *Colóquio – Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Universidade Católica Portuguesa/Lello Editores, pp. 395-398.

MUELLER, F. L. (2001). *História da Psicologia I. Da Antiguidade a Bergson*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

NAMORATO, Luciana, RECTOR, Monica (2005). *O Fraco da Baronesa de Guiomar Torrezão: introdução, análise e edição crítica*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.

OLIVEIRA, Anabela Dinis de (1996). *Nouveau Roman em Portugal – Itinerários de uma Recepção*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. (Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica).

OUTEIRINHO, Fátima (1998). “Guiomar Torrezão ou memória de uma mulher de letras oitocentista”. *Intercâmbio*, nº 9, pp. 163-176.

PASCHEN, Hans (2002). “Os dias são eu – a forma diarística na narrativa breve de Mário de Sá-Carneiro”. In BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas, HOPFE, Karin (org.). *Metamorfoses do Eu: O Diário e Outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*. Frankfurt: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita, pp. 119-137.

PAVEL, Thomas G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge, Massachusetts/Londres: Harvard University Press.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1975). *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora.

_____ (ed.) (1980). “Introdução e Aparato Crítico”. In ROCHA, João da (1980). *Canções Portuguesas para as Escolas*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 1-59.

_____ (1981). “Introdução a Raul Brandão – Júlio Brandão”. In BRANDÃO, Júlio, BRANDÃO, Raul (1981). *Noite de Natal*. Leitura, introdução e notas por José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional-Biblioteca Nacional, pp. 9-121.

_____ (1983). “Tempo Neo-Romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)”. *Análise Social*, vol. XIX, números 3-4-5, pp. 845-873.

_____ (1986). “Perspectivas do feminino na literatura neo-romântica”. In *A Mulher na Sociedade Portuguesa: visão histórica e perspectivas actuais*. Coimbra: Faculdade de Letras, pp. 73-85.

PEREIRA, Paulo Alexandre. “Alma-Lama ou a arte de transliterar: *Natália*, de Helder Macedo”. [texto inédito].

RECTOR, Monica (1999). *Mulher – Objecto e Sujeito da Literatura Portuguesa*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

REIS, Carlos (1999). *O Conhecimento da Literatura*. 2ª edição. Coimbra: Livraria Almedina.

_____ (2005). *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editorial Verbo.

REYNAUD, Maria João (2000). “O narrador e a sua sombra”. In *Colóquio – Ao Encontro de Raul Brandão*. Porto: Universidade Católica Portuguesa/Lello Editores, pp. 33-38.

_____ (2000). *Metamorfoses da Escrita* (Húmus, de Raul Brandão). Porto: Campo das Letras.

RIBEIRO, Ana Maria Silva (2006). *Aprender com as Mulheres: Presenças do Feminino no Romance de Aprendizagem Português do Século XX*. Braga: Universidade do Minho. (Dissertação de Doutoramento).

RIBEIRO, Maria Aparecida (1995). “Ramada Curto”. In *Biblos – Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. II. Lisboa / S. Paulo: Editorial Verbo, p. 1422.

RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.

RITA, Annabela (janeiro/junho de 1997). “«Este apagar-se intensamente luminoso» de Rui Nunes”. *Colóquio/Letras*, nº 143-144, pp. 237-243.

ROCHA, Clara (1984). *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

RODRIGUES, Ernesto (2000). *Verso e Prosa de Novecentos*. Lisboa: Instituto Piaget.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2010). “The Thin Red Line: O outro trajecto da pele em Rui Nunes”. *Forma Breve*, nº 7. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 239-251.

SAMARA, Maria Alice (2007). *Operárias e Burguesas*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

SEIXO, Maria Alzira (2008). “Não entres tão depressa nessa noite escura”. In SEIXO, Maria Alzira (dir.). *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*. Volume I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 145-151.

_____ (2010). “Os Rios de Lobo Antunes”. (Disponível em <http://alawebpage.blogspot.com/search/label/2010%20S%C3%B4bolos%20Rios%20Que%20V%C3%A3o>; Consultado em 20 de Março de 2011.)

SILVA-BRUMMEL, Fernanda (2002). “O diário de ficção na narrativa de Olga Gonçalves”. In BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas, HOPFE, Karin (orgs.). *Metamorfoses do Eu: O Diário e outros Géneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX*. Frankfurt: TFM – Verlag Teo Ferrer de Mesquita, pp. 187-195.

SOARES, Ferreira (março de 1929). “Um prosador e poeta”. *Portucale*, vol. II, pp. 117-142.

SOUSA, Maria Leonor Machado de (1979). *O “Horror” na Literatura Portuguesa*. Coleção Biblioteca Breve. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

_____ (1982). “O elemento negro na novelística de Mário de Sá-Carneiro”. Separata do *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, nº 39/40, ano 78-79, pp. 394-430.

TACCA, Óscar (1973). *Las Voces de la Novela*. Madrid: Editorial Gredos.

VASCONCELOS, Taborda de (1956). “Joaquim Paço d’Arcos e as Afinidades Distintas”. Separata da Revista *Ocidente*, nº 214, vol. L, pp. 1-30.

VAZ, Carlos (2005). *Diários de um Real-Não-Existente*. Gouveia: Edições Labirinto.

VIÇOSO, Vítor (1999). *A máscara e o sonho – Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos.

_____ (2011). *A Narrativa no Movimento Neo-Realista. As Vozes Sociais e os Universos da Ficção*. Lisboa: Edições Colibri.

WOOLF, Virginia (2009). “The New Biography”. In *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, pp. 95-100.

_____ (2009). “The Art of Biography”. In *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, pp. 116-123.

ÍNDICE REMISSIVO DE OBRAS E AUTORES

A

A Árvore das Palavras, 321
A Casa Suspensa, 233–37
A Cidade das Flores, 159
A Criação de Adão, 287
A Floresta em Bremerhaven, 151, 152
A Fuga para o Egito, 275
A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore, 58, 59
A Peregrinação de Barnabé das Índias, 262
A Personagem, 6, 232, 233, 236, 237–59
A Quinta das Virtudes, 263
A Sonata a Kreutzer, 188
Abbott, H. Porter, 11, 20, 40, 41, 42, 43, 44, 213, 325
Abelaira, Augusto, 6, 39, 160, 171, 157–93, 195, 197, 198, 219, 230, 332, 348
Abreu, Graça, 197, 199, 201, 202
Abreu, Maria Fernanda de, 42
Addison, Joseph, 29, 30, 330
Alçada, Isabel, 148
Almeida, Fialho de, 51
Alphen, Ernest van, 117
Alves, Maria Theresa Abelha, 286
Amadeo, 6, 263, 266, 273, 266–86, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 332
Amiel, Henri-Frédéric, 4, 22, 31, 32, 54, 329
Amor de Perdição, 263
Amores e Viagens de Pedro Manuel, 85–88
Anel de Basalto e outras Narrativas, 275
Antunes, António Lobo, 11, 132–42
Arnaut, Ana Paula, 11, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 174, 191, 267, 268, 284, 285
Arriaga, Noël de, 144–48
As Águas Livres – Cadernos II, 299, 300, 302, 304, 305, 310, 311, 313, 314, 322, 326, 327
As Aventuras de Robison Crusoe, 30
As Batalhas do Caia, 262, 264, 265, 287, 288
As Boas Intenções, 161–64
As Contadoras de Histórias, 206–7
As Novas Cartas Portuguesas, 250
As Vozes das Mulheres - Uma Escrita acerca das Mulheres e das Viagens Interiores de Maria Ondina Braga, 234
Avelar, Idelber, 192
Azevedo Filho, Leodegário A., 209, 216

B

Bacon, Francis, 116

Barbosa, Judite, 228
Barnes, Julian, 270
Barreno, Maria Isabel, 196
Barrès, Maurice, 22
Barrie, J. M., 313
Barroso, Eduardo Paz, 267
Barthes, Roland, 26, 190, 191, 220, 297, 301, 305, 306, 315, 323, 324, 325, 326
Batista, Patrícia Pereira, 34
Bergson, Henri, 32
Berman, Jeffrey, 132
Berrini, Beatriz, 249, 302, 326
Besse, Maria Graciete, 149, 151, 152, 154
Bíblia Sagrada, 229, 241
Blanchot, Maurice, 152, 180
Blockeel, Francesca, 144
Boa Noite, Senhor Soares, 275
Boerner, Peter, 20, 21, 152
Bolor, 6, 39, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 170, 171, 172–93, 195, 219, 332, 347
Borja, Luiz de, 57, 58
Botelho, Fernanda, 6, 204, 195–225, 230, 248, 332
Braga, Maria Ondina, 6, 227–59, 332
Branco, Camilo Castelo, 261, 262, 263
Brandão, Júlio, 65
Brandão, Raul, 57–64, 64, 65, 331
Breuer, Josef, 32
Brinde aos Senhores Assignantes do Diário de Notícias, 53
Bruaire, Claude, 309
Bruck, Salomão Mozahir, 289
Buescu, Helena Carvalhão, 66, 67, 326, 327
Butor, Michel, 306, 323

C

Cadernos de Lanzarote, 22, 23
Calvão, Dalva, 268, 273, 274, 284, 285, 287, 288, 290, 291, 293
Camilo Broca, 262, 263
Camões, Luís de, 169, 264
Camus, Albert, 119, 120
Carita, Alexandra, 299, 321
Carnets, 119
Caro Diário, 33
Carroll, Lewis, 310
Carvalho, Jorge Vaz de, 304
Carvalho, Maria Judite de, 248
Castillo del Pino, Carlos, 253

Castillo del Pino, Carlos, 253
 Centeno, Yvette, 34, 35
 Cerdeira, Teresa Cristina, 125, 129, 131, 290, 291
 César, Amândio, 214
 Céu e Silva, João, 135, 140
Céu em Fogo, 77–80

Ch

Chardonne, Jacques, 39
 Chaves, José António, 243, 245, 248, 249, 250
 Chaves, José António Garcia de, 234
 Chorão, João Bigotte, 263, 266, 267

C

Cláudio, Mário, 6, 261–96, 332
 Coelho, Eduardo Prado, 115, 268, 284, 286
 Coelho, Jacinto do Prado, 230
 Collinet, Jean-Pierre, 22
Confissões, 12
 Constant, Benjamin, 31
Conta-Corrente, 16, 23, 27, 28
 Cordeiro, Cristina Robalo, 132, 197, 205, 236, 237, 323
 Correia, Natália, 20
 Costa, Lucilene Soares da, 299, 305, 322
 Couégnas, Daniel, 93, 94, 95
 Curto, Ramada, 94–99, 331

D

Dal Farra, Maria Lúcia, 131
Debaixo do Cedro, 95, 96, 97
 Defoe, Daniel, 30
 Delacroix, Eugène, 31
 Derrida, Jacques, 322
Deste Modo ou Daquela, 165–67
Diário Cruzado de João e Joana, 148
Diário de Joaninha, 144–48
Diário de Sofia & Cª, 148
Diário de uma Menina Fútil, 39, 103–7
Diário de uma Mulher Casada, 99–103
Diário do Último Ano, 23, 25
Diário dum Emigrante, 84, 86, 87, 88–92
Diário e Cartas duma Mulher, 107–10
Diário Íntimo, 15, 23
Diário IX, 18
Diário Secreto de Camila, 148
Diário X, 21
 Dickens, Charles, 138
 Didier, Béatrice, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 26, 172, 214, 215, 324
Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 32
Do Longe e do Perto, 34
Do “Diário de José Maria”, 96, 94–99
 Dória, António Álvaro, 88
 Dostoiévski, Fiódor, 31, 158, 188, 191

Doubrovsky, Serge, 38, 136, 137
Dramaticamente Vestida de Negro, 196
 Duarte, Lélia Parreira, 170, 171, 173, 188
 Duarte, Luiz Fagundes, 227
 Dumas, Catherine, 21, 22, 215, 216, 221, 229, 257

E

Eakin, Paul John, 4
 Eiras, Pedro, 62, 113, 114
 Eminescu, Roxana, 191
Encontro em Capri ou o Diário Italiano de Gorki, 119–24
Enseada Amena, 160–61
 Espanca, Florbela, 23, 25
Esta Noite Sonhei com Brueghel, 199, 204, 203–6
 Estaline, Josef, 122, 124
Estátua de Sal, 229, 230, 231
Este Verão o Emigrante Là-Bas, 151, 152
 Eva, 39

F

Faria, Duarte, 252
 Ferreira, António Manuel, 198, 199
 Ferreira, Feliciano, 209, 222
 Ferreira, Vergílio, 16, 22, 23, 24, 27, 28, 124
 Ferro, António, 81–84
 Field, Trevor, 5, 31, 35, 41, 42, 43, 151, 325
Fils, 38, 136
Finita, 111
Flávia (“Diário de uma Complicada”), 53–57
 Fontela, Rodríguez, 220
 Foucault, Michel, 190
 Fowler, Alastair, 48, 49, 331
Fragments da Vida de uma Mulher, 107, 108, 109
 França, José-Augusto, 268
 Freud, Sigmund, 32
 Furtado, Filipe, 281

G

Gama, Sebastião da, 23
 Garrett, Almeida, 23
 Gasparini, Philippe, 136, 137
 Gastão, Ana Marques, 10, 15
Gêmeos, 263
 Gersão, Teolinda, 6, 11, 297, 332
 Gide, André, 22, 31, 282
 Girard, Alain, 19, 20, 24, 25
 Godinho, Hélder, 24
 Godinho, Vitorino Magalhães, 188
 Goethe, Johann Wolfgang, 30, 32
 Gomes, Álvaro Cardoso, 322
 Gorki, Máximo, 119–24
 Goya, 263
 Green, Julien, 22
 Greenway, Peter, 33

Gritos da Minha Dança, 198–99
Guilhermina, 263, 268, 286, 288, 289, 290, 291, 292,
 294, 295
 Gullar, Ferreira, 3, 7
 Gupta, Sumon, 274
 Gusdorf, Georges, 13, 14, 145

H

Hassam, Andrew, 38, 40, 42, 251
Historia d'um Palhaço, 57–62
 Horta, Maria Teresa, 248, 251
Húmus, 62–64

I

Inez, Artur, 94, 100, 99–103
Inquérito às Quatro Confidências, 111

J

Jacoto, Lilian, 308
 Jesus, Maria Saraiva de, 50
Jornal de Letras, Artes e Ideias, 157, 191

K

Kierkegaard, Soren, 31, 57
 Klee, Paul, 122
 Kundera, Milan, 172, 266, 286

L

L'École des Femmes, 282
 Lancastre, Maria José de, 79
 Laranjeira, Manuel, 15, 23
Le Horla, 80
Le Journal Intime, 15
Le Pacte Autobiographique, 136
 Léautaud, Paul, 22
 Lecarme, Jacques, 19, 26, 213
 Lecarme-Tabone, Éliane, 19, 26
 Lejeune, Philippe, 5, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 23,
 37, 38, 44, 136, 299, 305
 Leleu, Michèle, 24
 Lenine, Vladimir Ilitch, 120, 122, 124
 Lepecki, Maria Lúcia, 172, 173, 174
 Lermontov, Mikhail, 31
Les Cahiers d'André Walter, 31
 Lessing, Doris, 45, 300
Leviana, 81–84
 Lima, Isabel Pires de, 234
 Lipovetsky, Gilles, 14
 Lisboa, Eugénio, 228
Lisboaleipzig I – O Encontro Inesperado do Diverso,
 111–14

LI

Llansol, Maria Gabriela, 111–14

L

Lombardi, Giancarlo, 250
 Lopes, Leonel da Conceição, 202, 214, 216
 Lopes, Óscar, 23, 56, 196, 214, 268, 340
 López, Rebeca Martín, 254, 255
Lourenço é Nome de Jogra, 6, 206, 207–25, 332
 Lourenço, António Apolinário, 189, 190
 Lourenço, Eduardo, 195, 196
 Louro, Regina, 233, 248, 257
Lua de Sangue, 232, 233
 Luís, Carla Xavier, 261, 262

M

Macedo, Carlos de, 39, 103–7
 Macedo, Helder, 10, 39, 125–31, 283, 360
 Machado, Carlos, 189
 Machado, Lino, 270, 274, 281, 282, 283
 Magalhães, Ana Maria, 148
 Magalhães, Isabel Allegro de, 51, 250
 Malpique, Cruz, 88
Mandei-lhe uma Boca, 149, 152
 Marinho, Maria de Fátima, 297, 298, 304, 310, 319,
 323
 Mário de Sá-Carneiro, 73–80
 Martens, Lorna, 5, 29, 32, 35, 36, 37, 39, 54
 Martins, Fernando Cabral, 80, 339
 Martins, Jorge M., 266
 Martins, José Cândido de Oliveira, 261
 Mathias, Marcello Duarte, 4, 7, 19, 26, 27, 119–24,
 333
 Matias, Maria de Jesus Galvão, 313, 322
 Matos, Joaquim de, 267, 271, 295
 Maupassant, Guy de, 80
 Mauriac, Claude, 22
 Medina, Cremilda de Araújo, 298
Memórias de um Médium
Excerptos de um Diário, 64–73
Memórias de um Médium: Excerptos de um Diário,
 39
 Mergulhão, Teresa, 143, 148
Metamorfoses, 309
 Michelangelo, 287
 Michelet, Jules, 31
 Miranda, J. Belleza, 94, 107–10
 Modigliani, Amadeo, 283
Moi Aussi, 13
 Morão, Paula, 77, 151, 230, 237, 288
 Moretti, Nanni, 33
 Moura, Carla, 243
 Mourão, Luís, 64
 Mueller, F.L., 32
 Musset, Alfred de, 223

N

Na Vertigem do Dia, 3
 Namorato, Luciana, 51, 56
Não Entres tão Depressa nessa Noite Escura, 132–35
Não Percas a Rosa – Diário e Algo Mais (25 de Abril de 1974 – 20 de dezembro de 1975), 20
Natália, 10, 39, 125–31, 360
 Negreiros, Almada, 94, 281, 283
Nem Só Mas Também, 159
 Neruda, Pablo, 309
 Neumann, Martin, 190
 Nietzsche, Friedrich, 57
No Devagar Depressa dos Tempos, 119
 Nobre, António, 64
Nocturno em Macau, 237
Novas Coordenadas no Romance Português, 191
 Nunes, Natália, 227, 228, 248
 Nunes, Rui, 115–19

O

O Bosque Harmonioso, 158, 169–71
O Concerto para a Mão Esquerda, 188
O Delfim, 173
O Diário de Anne Frank, 10
O Diário de Bridget Jones, 33
O Diário Secreto de Adrian Mole, 10
O Eterno Marido, 188
O Homem da Ilha e outros Contos, 232
O Silêncio, 297, 311
O Triunfo da Morte, 159, 160
O Triunfo do Amor Português, 262
O Único Animal que?, 161
 Oliveira, Carlos de, 173, 174
 Oliveira, Maria Manuela de, 229, 241, 242, 248, 251, 258
Oríon, 263, 265
 Ortigão, Ramalho, 55
Os Descobrimentos e A Economia Mundial, 188
Os Desertores, 159
Os Guarda-Chuvas Cintilantes, 6, 297–327, 332
Os Nephelibatas, 57, 58
Os Rostos de Jano, 231
 Osório, Ana de Castro, 148
 Oura, Yasusuke, 282
Outrora Agora, 167–69
 Ovídio, 309

P

Paço d'Arcos, Joaquim, 84–92, 93, 331
Páginas do Diário Íntimo, 23
Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo, 297
 Palma-Ferreira, João, 6, 201, 224
Pamela, 30
 Paschen, Hans, 73, 79
 Pedrosa, Inês, 298, 299, 308, 311

Pepys, Samuel, 22
 Pereira, José Carlos Seabra, 57, 66
 Pereira, Paulo Alexandre, 126, 127, 175
 Pessoa, Fernando, 113, 237, 253
Peter and Wendy, 313
 Pirandello, Luigi, 122
 Pires, José Cardoso, 173
 Poppe, Manuel, 209, 223, 224, 228, 248
Pórtico da Glória, 263
Portvcafe, 64
 Prince, Gerald, 5, 35, 36, 37
Princípio, 73–77
 Puga, Rogério Miguel, 11, 309, 322

Q

Quatro Paredes Nuas, 164–65
Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?, 115–19
 Queirós, Eça de, 262, 287, 288

R

Ramalha, Rosa, 288, 289, 292, 293, 295
 Raoul, Valerie, 6, 38, 39, 44, 45, 174, 324
 Ravel, Maurice, 188
 Rector, Monica, 51, 56, 313, 324
 Régio, José, 21, 23, 27
 Reis, Carlos, 173, 190, 196, 262, 286
Retratos Provisórios, 297
Revista d'Hoje, 58, 65
 Reynaud, Maria João, 59, 62, 63, 64
 Ribeiro, Ana Maria Silva, 220
 Ribeiro, Anabela Mota, 262, 288
 Ribeiro, Maria Aparecida, 94
 Ribeiro, Ofélia, 51
 Richardson, Samuel, 30
 Rilke, Rainer M., 32
 Rimbaud, Arthur, 26, 253
 Rita, Annabela, 115, 118
 Robbe-Grillet, Alain, 209
 Rocha, Clara, 12, 13, 15, 188, 308, 309, 322
 Rocha, João da, 39, 64–73
 Rodrigues, Ernesto, 268, 269
 Rodrigues, Isabel Cristina, 119
 Rodrigues, Urbano Tavares, 249
 Romberg, Bertil, 43, 291
Rosa, 263, 268, 286, 287, 289, 291, 292, 293, 294, 295
Rosas Pallidas, 51–53
 Rousseau, Jean-Jacques, 12
 Roy, Claude, 228

S

Santa Teresa, 12
 Santo Agostinho, 12
 Saraiva, António José, 23, 196, 268

Saramago, José, 22, 23, 286
 Sartori, Edimara Luciana, 174, 178, 179
 Schlegel, Friedrich, 12
 Schopenhauer, Arthur, 32, 57
 Seixo, Maria Alzira, 134, 142, 165, 208, 209, 215, 222, 268, 311, 322
Sem Tecto Entre Ruínas, 159
 Silva, Fátima Fernandes da, 192
 Silva, Vieira da, 310
 Silva-Brummel, Fernanda, 151, 152, 154
 Simões, J. Santos, 249
 Simões, João Gaspar, 223
 Soares, Ana Daniela, 300
 Soares, Ferreira, 72
 Soares, Luísa Ducla, 148
Sôbolos Rios que Vão, 135–42
Sobre o Lado Esquerdo, 173
 Sousa, Maria Leonor Machado de, 74, 76, 79
 Souza, Maria de Lourdes, 210, 221, 222
 Souza-Cardoso, Amadeo de, 267, 275, 294
 Sterne, Laurence, 158
 Stoker, Bram, 320
Studies on Hysteria, 32
Subsídios para uma Bibliografia do Memorialismo Português, 6
 Suggia, Guilhermina, 288, 292

T

Tavani, Giuseppe, 223
Távola Redonda, 196
 Teixeira, Ramiro, 300, 310
Terra sem Música, 200–202
The Golden Notebook, 45, 300
The Pillow Book, 33
The Spectator, 29, 30, 53
Tiago Veiga – uma Biografia, 263, 265, 287, 296

Tiepolo, Giambattista, 275
Tocata para Dois Clarins, 263
 Tolstoi, Liev, 122, 188
 Torga, Miguel, 18, 21, 22, 23, 24
 Torrezão, Guiomar, 50–57, 93, 249, 330
 Townsend, Sue, 10
 Travers, Pamela Lyndon, 311
 Trevor Field, 32, 67
Trilogia da Mão, 263, 264, 266, 268, 269, 279, 282, 266–96
Triunfo do Amor Português, 264
 Trotsky, Leon, 122, 124

U

Um Falcão no Punho, 111, 112, 114
Ursamaior, 263

V

Valéry, Paul, 22, 26
 Vasconcelos, José Carlos, 158
 Vaz, Carlos, 111, 114
 Ventura, Gabriela Machado, 285
 Viçoso, Vítor, 58, 61, 62, 63, 184, 189
Vida Amorosa de Malaquias Raposo, 95
Vidas Vencidas, 229, 231
 Vieira, Agripina Carriço, 180, 187

W

Werther, 30, 32
 Woolf, Virginia, 282

X

Xerazade e os Outros, 209